

GAZETTE *DES* BEAUX-ARTS

FÉVRIER 1954



CLOTILDE BRIÈRE-MISME : LA " DANAË " DE REMBRANDT ET SON VÉRITABLE SUJET, IV. ¶ FELICE STAMPFLE : THE PROGRESS OF THE BUCENTAUR BY FRANCESCO GUARDI. ¶ HÉLÈNE ADHÉMAR : LA LIBERTÉ SUR LES BARRICADES DE DELACROIX ÉTUDIÉE D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS. ¶ RALPH T. COE : CAMILLE PISSARRO IN PARIS, A STUDY OF HIS LATER DEVELOPMENT.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC

PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

19 EAST 64 STREET — NEW YORK

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAVALCH, Professeur à l'Université de Barcelone, Barcelone;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof., Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
GEORGE H. EDGELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle, Suisse;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Kunstgeschichte Museum, Vienna;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
C. R. MOREY, Prof., Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
ASSIA R. VISSON, Secrétaire Général, Managing Editor;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

LA "DANAË" DE REMBRANDT ET SON VÉRITABLE SUJET*

IV

O N a déjà rapproché Rembrandt de Cats. La comparaison, due à M. Hans Kauffmann¹, portait sur des panneaux peints par le maître de 1632 à 1635 et sur *l'Anneau nuptial*. C'est par leur fantaisie qu'on nous montre liés l'artiste et l'écrivain. Tous deux créent un Orient merveilleux : rivages aux grands arbres, aux rocs abrupts; intérieurs ornés de tapis turcs, d'objets d'orfèvrerie; costumes surchargés de broderies, armes et bijoux fastueux. Le lit de Salomon, chanté par le poète, fait songer à celui de l'ex-Danaë :

Du Liban vient le cèdre dont est ouvré le plus beau lit à baldaquin
Qu'un œil ambitieux souhaite jamais à la cour d'un prince.....
Les fûts en sont de métal blanc ciselé à souhait, la base d'or pur;
Quant au ciel, il est entièrement recouvert de pourpre.

Communauté de style, conclut M. Kauffmann, et ailleurs, lorsque Rembrandt et Cats conçoivent de même le *Renvoi d'Agar* et le *Sacrifice d'Abraham*, communauté d'esprit. Mais l'auteur va plus loin. Il cite des œuvres où Rembrandt aurait illustré un passage de Cats. Ainsi trois « Bethsabées » du maître représenteraient trois héroïnes de *l'Anneau nuptial*. L'une (Musée de Rennes) serait *Rhodope au bain*, l'autre (galerie Liechtenstein), *Bocéna*; la troisième (ancienne coll. Mandl, Wiesbaden), *Orlanda*. Les peintres ne choisissent pas des sujets qui soient hermétiques pour le grand public, objecte Hofstede de Groot. Il y a des exceptions : Knupfer a emprunté à *l'Anneau*, le thème de son tableau, *Athénaïs, impératrice de Byzance, répudiée à cause d'une pomme*². Mais les trois Bethsabées sont de simples figures et trop

* Les trois premiers chapitres de cette étude ont paru dans la "Gazette des Beaux-Arts" : n°s de mai-juin 1952, pp. 305-318 (trad., pp. 373-377); janv. 1953, pp. 27-36 (trad., pp. 70-72); déc. 1953, pp. 291-304 (trad., pp. 335-338).

1. HANS KAUFFMANN, *Rembrandt und die Humanisten von Muiderkring*, "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", 1920, pp. 46-81.

2. Musée de Moscou. Voir : SHELLY ROSENTHAL, *Neue Deutungen von historischen Bildern aus dem Rembrandt-Kreis*, "Jahrbuch der Kunstwissenschaft", 1928, pp. 105-106.

peu caractérisées pour s'adapter étroitement à un texte. La démonstration de M. Kauffmann est moins probante encore lorsqu'il s'agit de *Sophonisbe* (Prado) ou d'un dessin, *l'Ange apparaissant à Samuel*, (Cabinet des estampes de Berlin). Il ne parvient donc pas à établir la dépendance de Rembrandt vis-à-vis de Cats. Il garde le mérite de souligner l'accord de leurs idées plastiques vers 1635, et en particulier, la similitude de leur orientalisme. Si la toile de l'Ermitage s'était alors appelée *Lia*, une héroïne de Cats, et non *Danaë*, M. Kauffmann n'aurait pas manqué de la produire à l'appui de sa thèse et elle était mieux que toute autre, propre à la soutenir. Rembrandt et Cats traitent l'épisode biblique des Noces de Jacob sur le même mode, le mode humoristique, familier à l'écrivain, étranger à l'artiste. De plus, certains détails, soit dans son tableau, soit dans celui de Bol qui en est inséparable, suggèrent, comme source d'inspiration, plutôt *l'Anneau nuptial* que la Bible.

Présentons d'abord à nos lecteurs, cet étrange ouvrage, *l'Anneau nuptial*³, si typique de Cats. Il a consacré deux gros volumes au mariage. Dans l'un (1625, *Mariage*)⁴, il prodiguait ses conseils aux époux. Dans l'autre, *l'Anneau nuptial*, il s'adresse aux célibataires. Il s'y fait l'avocat de l'hymen. Le calvinisme qui régnait aux Provinces-Unies, estimait, au contraire du catholicisme, l'état de mariage plus que l'état de célibat, et il avait à défendre contre Rome, le mariage des pasteurs. Le livre convenait, et à la propagande religieuse, et aux goûts domestiques des Hollandais : Cats était assuré d'un prodigieux succès. Il démontre la nécessité physique et morale du mariage. Dieu a voulu le mariage en créant l'amour. Il l'a imposé à Adam et à Eve. Lui-même a donné et donnera, du début à la fin du monde, du Déluge au Jugement dernier, l'exemple de son union spirituelle avec la créature ; le Christ sera éternellement l'époux de l'Eglise. Ces arguments physiologiques et théologiques occupent surtout la préface et la quatrième partie de *l'Anneau*. Les trois autres parties prétendent guider les jeunes gens dans le choix d'un conjoint. « Je vois un homme qui regarde l'anneau avec ravissement... comme s'il n'enfermait que du plaisir. O ! Mon ami ! Vous vous trompez ! Qui berce de petits enfants... doit souvent chanter sans gaieté ! Jamais le ménage n'est exempt de soucis... Venez avec un cœur pur consulter la sagesse... car ceux qui recevront ce bijou d'or sans l'avoir éprouvé avec la pierre de touche, y trouveront le chagrin et non les joies qu'ils avaient espérées⁵. »

Cette pierre de touche consiste en une série d'aventures nuptiales, dont la Bible, l'histoire ancienne, la légende, le roman, fournissent le canevas. Le frontispice du tome premier caractérise ce disparate (fig. 1). Sous l'égide du Christ et de l'Eglise,

3. Voici le titre exact de *l'Anneau nuptial* : *S'werelt begin, midden, eynde, besloten in de trou-ringh, met de proef-steen van den zelven*, Dordrecht, 1637, in-4°. (Le Début, le milieu et la fin du monde, enfermés dans l'anneau nuptial, avec la pierre de touche de celui-ci.) Dans *Alle de Wercken...*, ouvr. cité, t. II, pp. 1-253.

4. *Houwelick, dat is de gasche beleyt des echten-staets* (*Mariage, ou le guide complet de l'état de mariage, divisé en six principaux chapitres, à savoir : Amante, Mariée, Femme, Mère, Veuve, comprenant aussi les devoirs réciproques du mari*), 1625.

5. *Alle de Wercken...*, ouvr. cité, t. II, pp. 115-116. — DE RUDDER, ouvr. cité, p. 321.

époux mystiques, se pressent des couples plus ou moins édifiants. A gauche, paraissent Adam et Eve, tandis que notre trio, Jacob, Lia et Rachel, cause avec animation. A droite, un ménage de « cyniques » grecs : Cratès le bossu et Hiârchia, puis un couple de roman, le roi Ulderick et la bergère Phryné Bocéna, leur font pendant. Chaque chapitre représente un « cas » : mariage imposé par la violence, par la raison d'état, provoqué par l'amour de la beauté ou l'amour de la philosophie ; suggéré par des songes ; mariages entre conjoints de condition inégale, mariages de veufs et de veuves, etc. Selon Cats, tout candidat à l'hymen doit trouver dans cette galerie l'exemple salulaire qui convient à sa situation. Malaisément, sans doute, car les « cas » sont exceptionnels et de moralité incertaine. Aussi Philogamus, jeune célibataire et son mentor, le veuf Sophroniscus, dialoguent-ils après chaque récit, pour aider le lecteur à en dégager l'enseignement.

Il suffit de regarder notre trio sur le frontispice de *l'Anneau*, pour comprendre que leur histoire sera contée selon la méthode de Cats : amuser pour édifier, aller jusqu'à la parodie de l'Ecriture pour en faire accepter la leçon. Donnons une courte analyse du chapitre qui les concerne : *le Mariage à trois ou l'union légitime de Jacob avec Lia et Rachel*⁶. Il paraphrase en quelque six cents vers, quarante lignes de la Genèse. Au moment où il commence, Jacob arrive sur les terres de son oncle. Nous connaissons par la Bible, le motif de son voyage. Fils d'Isaac et de Rébecca, il s'était attiré par sa déloyauté, la haine de son frère Esau. Il lui avait extorqué son droit d'aînesse contre un plat de lentilles : puis, profitant de la cécité d'Isaac, il lui avait ravi la dernière bénédiction paternelle, lourde de prérogatives. Rébecca juge prudent de l'éloigner pour le soustraire au ressentiment d'Esau ; elle l'envoie chez Laban, son frère, riche pasteur de Mésopotamie. Cats prend maintenant la parole. Jacob reçoit le coup de foudre dès qu'il aperçoit Rachel, « son joli visage, son corps superbe ». « Il flambe comme le soufre qu'on approche du feu. » « Pour l'obtenir en mariage, il sert Laban avec zèle, pendant sept ans. Le jour des noces arrive enfin ! » Chacun se réjouit du bonheur des amants « qui, depuis si longtemps ne se nourrissaient que de sentiment et d'espoir ». Laban donne un festin formidable. « Le vin coule à flots... la jeunesse qui afflue prouve sa gaieté par des chants, des cris, des sauts... Le vacarme est à son comble quand on conduit la mariée à sa chambre. » Selon une coutume pudique, elle est voilée et l'on écarte la « bande folle » de son chemin. Précédée du flambeau nuptial, elle est guidée « fermement » à travers diverses salles. « Nul ne peut la suivre, ni la retenir... A la faveur du tumulte environnant et du trajet désert », Rachel est « escamotée » et Lia, « vêtue de blanc, parée comme sa sœur », est « en un clin d'œil poussée dans le jeu... Le vieux renard, [Laban], a agi avec tant de ruse que personne ne s'est aperçu de rien... La [fausse] mariée est mise au lit, les chandelles emportées. On appelle le marié, on le fait entrer.

6. *Howvelick van drien, dat is de versamelinghe in echten-staet van Jacob met Lea en Rachel (sich genes. cap. 29, Joseph Antiq. Jud. lib. I, cap. 17-18)*, pp. 47-73 de *l'Anneau nuptial*, éd. originale de 1637 (*Mariage à trois* [textuellement : Mariage de trois] ou *l'union légitime de Jacob avec Lia et Rachel*).

Lui qui y va de bonne foi se donne à la jeune fille comme à sa vraie femme. La joie, le vin, la nuit, qui travaillent ensemble » font qu'il ne remarque pas la supercherie tant qu'il fait sombre. « Mais lorsque le soleil d'or s'élève, il ouvre de grands yeux, tire le rideau du lit... Comment en une nuit la beauté peut-elle ainsi passer ? J'ai payé cette fille trop cher », marmonne-t-il. Enfin, il reconnaît Lia. Que faire ? Se disputer avec elle ? Ameuter la maison ? S'enfuir dans un désert ? Il décide d'aller invec-



FIG. 1. — ADRIAEN VAN DE VENNE. — Frontispice de l'*Anneau nuptial*, gravé par Crispiaan.
Photo. Office de Documentation, Société des Amis de la Bibliothèque Nationale.

tiver Laban. « Que veut dire cet étrange tour ? » Et, en quarante vers, il fait valoir ses services passés, flétrit la félonie qui les récompense. « En une nuit, votre fille est devenue une p..., et moi un coquin. Donnez-moi mon dû et reprenez ce qui n'est pas pour moi ; le mariage est un choix. » Laban biaise, ergote : Jacob est très mal élevé, il ferait bien d'améliorer ses manières et de respecter les cheveux blancs de son oncle. Quant aux services rendus, ils ne sont pas si exceptionnels. Laban lui a fourni des valets, il l'a traité comme un parent, non comme un étranger ; il l'a même laissé « fréquenter » sa Rachel pendant qu'il gardait les troupeaux. N'a-t-il pas musé avec elle ? N'a-t-il pas gravé sur un orme : « Quand tu donneras de l'ombre, mes vœux seront exaucés » ? L'illustration de Matham (fig. 2) nous montre ce couple idyllique et, sur

l'arbre, l'inscription traduite en un français lapidaire : « A la belle Rachel, Vive l'amour ! »

Au bout de soixante-quatorze vers qui ont endormi la fureur de Jacob, Laban entre dans le vif du sujet et s'y maintient avec une complaisance qui devait ravir les lecteurs de Cats. Il résulte de son long discours que ce « joyeux drille » de Jacob n'a pas semblé se déplaire en compagnie de Lia. Après s'être comporté, toute la nuit, comme son véritable époux, il est trop tard pour la répudier. Il serait vraiment trop facile de « flétrir une faible jeune fille, puis de la renvoyer, d'insulter le père, de chagriner la mère, de réclamer une mariée toute fraîche... Non, jeune homme, cela ne s'accorde pas avec les lois de notre pays... Le lit est un lien indissoluble... » Après les raisons savoureuses qu'invoque Laban, le seul argument biblique : marier l'aînée avant la cadette, n'est mentionné que pour mémoire.

Un dernier trait achève Jacob. « Vous m'accusez de supercherie », lui dit son oncle « et vous prétendez que l'effet de ma fraude soit annulé. Comment donc avez-vous attrapé la bénédiction de votre père ? Vous avez été béni et vous restez béni, malgré les pleurs d'Esau. Vous nous l'avez raconté maintes fois, tant vous aviez plein la bouche de votre privilège. Pourquoi ne marcherais-je pas sur vos traces ? » Jacob, anéanti, ne discute plus. En trois vers, Laban lui promet d'ajouter Rachel à Lia, à condition qu'il le serve encore sept ans. En quatre vers, Jacob se résigne et accepte. Le mariage de Rachel, comme dans la Bible, n'est qu'annoncé. Après le point final, Philogamus et Sophroniscus entrent en scène et ratiocinent sur le « cas ». Ils insistent sur la méprise nocturne de Jacob. Certes, ils blâment Laban, et Lia ; mais il semble que leur souci essentiel soit d'établir que « le lit est un lien indissoluble ». La « douce jeunesse » à laquelle ils s'adressaient, prenait sans doute grand intérêt à leurs commentaires et à leur conclusion.

Le lit nuptial ! Il est, chez Cats, le pivot de l'intrigue, l'autel qui légitime la fausse épouse ! Monumental, magnifique, il emplit la toile de Rembrandt ; entre ses courtines, la mariée, nue, qui garde seuls à sa portée ses souliers blancs et or, son visage ardent, le petit Eros qui la guette, donnent comme un écho génial à la plate galanterie du poète.

La composition rattache au récit, à la fois la *Lia* de Rembrandt et celle de Bol. L'Écriture donne toute l'importance au réveil de Jacob, qui a inspiré les deux peintures de Ter Brugghen. Cats, au contraire, insiste sur le départ et le coucher de la mariée. Ils forment le nœud de son drame, dont les longs discours du lendemain ne sont que l'épilogue. Rembrandt et Bol choisissent, dans ce nœud, l'instant décisif et ils adoptent en même temps, la mise en scène de Cats, opposée à celle de la Bible. « Le soir, il prit sa fille Lia et la lui amena », lisons-nous dans la Genèse. Le motif se présentait comme celui de Sarah conduisant Agar auprès d'Abraham couché. Nous avons vu plus haut le texte de Cats. « La mariée est mise au lit », et Rembrandt lui adjoint la chambrière traditionnelle, descendante des nourrices antiques, qui, chez Ter Brugghen, participe aux disputes du réveil. « On amène le marié ». Ce



FIG. 2. — ADRIAEN VAN DE VENNE. — Jacob et Rachel, illustration pour l'*Anneau nuptial*, gravé par Matham. Photo. Office de Documentation, Société des Amis de la Bibliothèque Nationale.

« on », Bol l'incarne tout naturellement en Laban, agent de la supercherie, et donne à Jacob l'air naïf et égaré que dictent les vers de Cats.

Un trait secondaire, dans chaque tableau, évoque aussi le *Mariage à trois*. Mme Shelly Rosenthal pense que Bol a connu l'illustration de Van de Venne, le *Réveil de Lia*, reproduite dans notre deuxième article, et elle en voit un indice dans le fauteuil en ixe, portant

un vêtement, à droite des deux compositions. Ajoutons une remarque de même ordre en faveur de cette opinion. Van de Venne conserve parfois l'habitude archaïque, de figurer, à l'angle de sa planche et comme en marge de la scène principale, un autre épisode du récit. A la même place où, dans *Candaule montrant sa femme à Gygès*, par exemple, il décrit le meurtre de Candaule, il évoque dans le *Réveil de Lia*, avec la silhouette d'un pasteur gardant ses brebis, les sept années de servage par lesquelles Jacob gagna Rachel. Bol, dans le coin de sa toile, — au-dessus d'une sorte d'appui et derrière un rideau —, rappelle à son tour, la constance de son héros : sur un autel où brûlent cierges et cassolles, il a juché la statue d'un chien, emblème de fidélité.

Chez Rembrandt, un Amour pleure, à la tête du lit. C'est la seule fois que l'artiste mêle la mythologie à l'Écriture. Nous savons, au contraire, que Cats, dans un dessein didactique, pratique couramment la confusion du sacré et du païen que favorisait l'humanisme. Les Amours interviennent chez lui à tout propos et hors de propos. Nous les voyons parfois tenir, dans les illustrations de ses ouvrages, le rôle des angelots⁷. La lecture de l'*Anneau nuptial* a pu inciter Rembrandt à placer sous l'égide d'Eros, une scène amoureuse, fût-elle biblique.

Comment conclure ce rapprochement entre l'*Anneau nuptial*, la *Lia* de Rembrandt et celle de Bol. Le tableau de Bol sort évidemment du poème. C'est une présomption

7. Dans l'une d'elles, l'Amour, carquois au côté, attend sur le quai du môle céleste, le fidèle, représenté par un voilier que guide la lumière du Christ (un pot-à-feu). *Alle de Wercken...*, ouvr. cité, t. I, p. 120, dans *Emblemata moralia et economica*.

de plus pour que celui de Rembrandt, son modèle, vienne de la même source. Entre 1636 et 1638, d'ailleurs, les amours de Jacob sont à l'ordre du jour dans l'atelier du maître et *l'Anneau* y est connu : un dessin (fig. 3) transpose en style romanesque, l'illustration de Matham, reproduite ici (fig. 2)⁸.

L'imprimatur de l'ouvrage est du 4 avril 1635. La *Lia* de Rembrandt porte le millésime 1636, comme le frontispice (fig. 1). Pourtant, on admet que la publication fut remise à 1637, date du titre. L'artiste aurait donc connu l'ouvrage avant son apparition « en librairie ». Hypothèse fort plausible, que soutient M. Kauffmann⁹. Mais en la présentant comme une quasi-certitude, il indisposa Hofstede de Groot,



FIG. 3. — Atelier de Rembrandt. — Jacob et Rachel, dessin. — Albertina, Vienne.

qui la rejeta sans merci¹⁰. Nous reprendrons, à propos de *Lia*, les arguments les plus frappants du critique. Il les tire des mœurs littéraires hollandaises, des relations de Rembrandt et de ses goûts.

Cats compose son livre de 1630 à 1633. Il le considère comme son œuvre capitale, « le plus chéri de ses enfants ». Il l'écrit en hollandais pour qu'il atteigne tous ses compatriotes ; mais il en veut une traduction latine pour le répandre à l'étran-

8. Albertina, Vienne. Plutôt par un disciple que par le maître. VALENTINER, *Handzeichnungen...*, ouvr. cité, t. I, p. 76.

9. H. KAUFFMANN, *Rembrandt und die Humanisten...*, ouvr. cité.

10. HOFSTEDÉ DE GROOT, *Rembrandt bybelsche en historische voorstellingen*, I, "Oud-Holland", 1923-1924, pp. 49-59.

ger. Il s'adresse, pour cela, au philosophe et bel esprit Caspar van Baerle (Barlaeus). Il lui envoie le manuscrit en janvier 1634. La traduction, pour laquelle van Baerle s'adjoint Cornélis Boey, traîne plusieurs années et paraît en 1643. Déjà avant 1634, certains chapitres avaient circulé. Van Baerle déclare en connaître deux. Dès qu'il tient le texte complet, il s'empresse de le répandre. Il écrit, en 1634, que *l'Anneau* est « une lecture favorite de sa famille ». Il aurait pu ajouter, nous n'en doutons pas : de ses amis. Il était assidu au château de Muiden, où Hooft, poète et bel esprit, recevait l'élite sociale et intellectuelle d'Amsterdam et de La Haye. On s'y divertissait comme à l'hôtel de Rambouillet, entre autres, par la lecture d'œuvres nouvelles, le plus souvent inédites. Van Baerle dût y apporter *l'Anneau*. Le livre était impatientement attendu, car jamais Cats n'avait été aussi en vue. En cette année 1636, il atteint l'apogée, non seulement de sa réputation littéraire, mais de sa carrière politique : il est nommé au premier poste de la République après le stathouder, Grand'pensionnaire de Hollande, poste qu'il gardera quinze ans, grâce à son esprit de conciliation.

Rembrandt fréquentait-il chez Hooft, comme le voudrait M. Kauffmann? C'est douteux, bien qu'il ait représenté le site de Muiden dans une eau-forte et deux dessins. Mais pour obtenir communication de *l'Anneau*, il suffisait qu'il connût van Baerle, et il le connaissait. Le philosophe a composé un distique sur l'amphithéâtre du D^r Tulp, probablement inspiré par *la Leçon d'anatomie* (Musée de La Haye, 1632)¹¹; un quatrain sur un portrait du prédicateur Anslo qui est certainement le chef-d'œuvre de Rembrandt (Musée de Berlin, 1641)¹²; enfin une inscription de quatorze vers, pour une estampe du maître, le portrait du prédicateur Sylvius (1646). Il s'associait ainsi à l'hommage posthume que Rembrandt rendait au vénérable cousin de Saskia (mort en 1638), parrain par procuration de son premier enfant, et dont il avait déjà gravé l'image en 1634¹³. Van Baerle avait professé à Leyde, de 1621 à 1631; ses relations avec l'artiste datent peut-être d'alors; elles purent être cimentées à Amsterdam, par plusieurs amis communs, le D^r Tulp, modèle de *la Leçon d'anatomie*, et surtout Constantin Huygens, secrétaire des commandements de Frédéric-Henri. Celui-ci a demandé à Rembrandt, son protégé, cinq scènes de la Passion, pour le stathouder, qui les tiennent en contact de 1633 à 1639; d'autre part, pilier du cénacle de Muiden, il entretient avec van Baerle, dans l'intervalle de leurs rencontres, une correspondance littéraire, active et familière.

Rembrandt pouvait donc facilement lire le manuscrit de *l'Anneau nuptial*. Encore fallait-il qu'il en eût envie. M. Kauffmann nous le montre assez inféodé au groupe des humanistes, pour en partager les curiosités. Il évoque, par des traits multiples, le Rembrandt sociable de 1630 à 1640. Cet homme de bonne compagnie, nous l'oublions trop en faveur du pathétique out-law qu'il deviendra. Il se plaît dans le milieu cul-

11. Cité par VOSMAER, *Rembrandt Harmens van Rijn, sa vie, ses œuvres*, La Haye, 1869, in-8°, p. 27.

12. Cité par HANS KAUFFMANN, *ouvr. cité*.

13. Pour les bonnes relations de Rembrandt et de Sylvius, voir HOFSTEDÉ DE GROOT, *Die Urkunden...*, *ouvr. cité*, nos 32, 34 et 43.

tivé où, grâce à Constantin Huygens sans doute, il a trouvé une clientèle nombreuse et bienveillante. Il ne néglige rien pour s'y maintenir. Il pourtrait le frère et le beau-frère de Constantin, il lui offre un grand tableau (*Samson aveuglé par les Philistins*?). Il fait si bien qu'il peut, à la fin d'une lettre, souhaiter santé et bonheur à ce



FIG. 4. — REMBRANDT. — L'ex-Danaë. — Musée de l'Ermitage, Leningrad (Détail).

grand personnage « et à sa famille » ou le « saluer cordialement », lui « et ses amis »¹⁴. Il servait ainsi sa carrière, qu'il souhaitait rubénienne, mais il contentait en même temps, ses goûts. N'avait-il pas jusqu'à quinze ans reçu au collège, puis à l'université de Leyde, l'éducation d'un futur savant¹⁵? Ses « Minerves » avec leurs in-folios, ses « Flores », sentent, comme l'indique M. Kauffmann, l'influence de l'humanisme, qui a pu aussi orienter ses lectures. Il aborda, pensons-nous, celle de l'*An-*

14. Lettres du 27 janvier et du 13 février 1639. H. ORSTEDÉ DE GROOT, *Die Urkunden...*, ouvr. cit., nos 565 et 567.

15. W. R. VALENTINER, *Rembrandt auf der Lateins chule*, "Jahrbuch der Kon. Preus. Kunstsammlungen", 1906, pp. 118-128. Rembrandt est inscrit à l'Université le 20 mai 1620, cela supposait sept années préalables de collège.

neau, mais ce fut avec sa forte personnalité qui prend plus qu'elle ne reçoit. La méprise de Jacob le frappa, parce qu'elle flattait et sa sensualité toute neuve, et ses idées plastiques. Il cherchait alors « l'animation », et Cats lui offrait sa véhémence de convention ; il rêvait de rutilances exotiques et on lui parlait d'une fête orientale ; il aimait le heurt des clartés et des ombres, et on lui décrivait la lueur ambulante des torches dans la nuit. D'un poème vulgaire, il tira un chef-d'œuvre.

Que *Lia*, l'ex-Danaë, s'inspire de la Genèse, ou de la paraphrase de Cats, comme c'est vraisemblable, en connaître le véritable sujet, garde le même intérêt. Nous pouvons désormais apprécier complètement ce tableau capital et lui donner sa place dans l'œuvre de Rembrandt. « Danaë ou Sara », écrivait Emile Michel, las d'en voir discuter le titre, « c'est surtout une étude de nu »¹⁶. Non, car Rembrandt a voulu faire autre chose ; ce corps, il l'a doté d'une âme. Il exprime le trouble de Lia, au moment où se joue son avenir. Si la supercherie de Laban échoue, c'est pour elle le célibat, triste et humiliant, auquel la condamne sa disgrâce physique (le maître en a retenu les yeux « vilains et faibles », qui clignent et lui donnent l'air faux). Si elle réussit, c'est la félicité conjugale et le rang de première épouse. Elle entend Jacob. Elle relève un instant la tête qu'elle dissimulait, observe à la dérobée, tend la main dans un geste inconscient d'appel, et sur son visage où luttent la crainte et l'espoir, naît déjà la joie du triomphe. *Lia* se range parmi les toiles où Rembrandt, d'un bout à l'autre de sa vie, exprime les « passions » humaines. Il choisit, ici, une émotion soudaine et vive qui déclenche une mimique prompte. C'est qu'il vise à cette époque, comme il l'écrivit à Huygens, « l'animation la plus forte et la plus naturelle »¹⁷. Autour de notre tableau des toiles violentes font tapage : *le Sacrifice d'Abraham* (1635), *Ganymède* (1635), et la plus turbulente, *Samson aveuglé par les Philistins* (1638). Les héros y sont emportés par des impulsions presque physiques, voire des réflexes. Avec *Lia*, un débat moral se fait jour : le maître accède au monde des sentiments. Il pénétrera peu à peu jusqu'aux plus subtils, jusqu'aux plus profonds, ceux qui commandent une contenance calme et des gestes timides. Vingt ans après *Lia*, il peindra son second grand Nu, *Bethsabée* (1654, Louvre), qui, absente, absorbée dans ses pensées, hésite au seuil de la faute.

Tel que nous le connaissons désormais, le tableau de l'Ermitage marque une phase dans l'existence privée de Rembrandt, celle de l'expansion et du bonheur ; une phase dans sa carrière, celle où il participe le plus à la vie nationale : aux goûts natifs, à la conception religieuse, à la culture littéraire de la Hollande. Elle marque enfin, une transition dans son œuvre : *Lia*, fille de sa jeunesse fougueuse, annonce les sublimes créations de sa maturité où un sentiment despotique rayonne dans le silence et l'immobilité.

CLOTILDE BRIÈRE-MISME.

16. EMILE MICHEL, *Rembrandt*, Paris, 1893, grand in-8°, p. 223.

17. Voir HOFSTEDÉ DE GROOT, *Die Urkunden...*, ouvr. cité, n° 65, troisième lettre de Rembrandt à Huyghens, 12 janvier 1639.

THE *PROGRESS* OF THE *BUCENTAUR* BY FRANCESCO GUARDI

THE most magnificent of the national fetes of Venice was the *Festa della "Sensa,"* the Feast of the Ascension, when *Lo Sposalizio del Mare*, the Marriage of the City of Venice and the Adriatic, was celebrated. Originally commemorating the conquest of Dalmatia by Pietro Orseolo about the year 1000, when Venice became mistress of the road to the Holy Land, the *Sposalizio* continued to be observed down to the very fall of the Republic. Every year on Ascension Day, the anniversary of the setting forth of the original victorious expedition of the early doge, the reigning doge boarded the gilded state barge called the Bucentaur and was escorted to the Lido where the ceremony of the marriage took place. As he came into sight of the open sea, the doge flung into it a consecrated ring, pronouncing the words *Desponsamus te, mare, in signum veri perpetuique Domini*. The Bucentaur then proceeded to San Nicolò di Lido where Mass was heard, and eventually his Serenity and party returned to the city for the official banquet and masked revelry. Flotillas of galleys, barges, gondolas, and fantastically decorated craft followed the course of the Bucentaur, sometimes as many as four or five thousand, according to one XVII Century spectator, and the canal from San Marco to the Lido was lined with saluting war vessels and flag-bedecked merchant ships. Such a colorful spectacle was naturally a favorite subject of the XVIII Century vedutists and none recorded it more frequently nor more delightfully than Francesco Guardi.

He devoted numerous paintings to the various stages of the picturesque progress of the Bucentaur from the Riva degli Schiavoni to the Lido. The picture at Toulouse, dated about 1763, probably the first of Guardi's representations of the *Festa della "Sensa,"* shows the Bucentaur as it sets forth on its journey. In the painting at Glasgow, it is seen as it reaches the open sea. The picture at the Louvre, one of a series of twelve Venetian views, depicts the arrival of the doge at San Nicolò di Lido as does the version in Philadelphia, and the return journey is shown in the painting in the State Museum at Copenhagen. Still other paintings of the subject

are to be found in the National Gallery in Dublin and in various private collections¹.

There also exists a number of Guardi's drawings of the subject. Of these, mention is usually made of the *Bucentaur before Fort Sant' Andrea*, in the Correr Museum, Venice, the *State Barge Bucentaur and Gondolas*, in the Metropolitan Museum, New York, the *Bucentaur Approaching the Lido*, in the Fogg Museum,



FIG. 1. — FRANCESCO GUARDI. — The Progress of the Bucentaur, pen and bistre, wash, over black chalk. — The Pierpont Morgan Library, New York.

Cambridge, and the *Bucentaur Setting out for the Lido*, formerly in the Benois Collection. To this group, should be added the drawing recently acquired by the Pierpont Morgan Library, New York (fig. 1).

This drawing was formerly in the David-Weill Collection (Paris) and was briefly described and reproduced in the catalogue of that collection edited by Gabriel Henriot². Beyond this brief mention in a privately-printed catalogue limited to an edition of two hundred copies, the drawing has escaped notice. Since it is distinguished by the fresh brilliance of Guardi's best style and has added interest as a study for an existing painting, it seems worth while to call attention to its presence in a permanent American collection.

The drawing is exceptional in format. Measuring $14 \frac{11}{16} \times 32$ inches, it is among the largest of Guardi's drawings. The unusually extensive drafting surface was secured by pasting together the verso of an impression of an engraving by

1. For a list of other representations of the subject, see GEORGE A. SIMONSON, *Francesco Guardi*, London, 1904, pp. 45-46; ANTONIO MORASSI, *Settecento inedito* (III), *Arte Veneta*, 1952, pp. 93-98.

2. GABRIEL HENRIOT, *Collection David Weill, Dessins*, Vol. 3, Paris, 1928, p. 221.

Carlo Orsolini, Venetian engraver (d. 1784), and a smaller sheet of paper³. The drawing is executed in pen and bistre and lightly brushed with transparent washes, with a few strongly accented passages in the foreground. Here and there, traces of the rapid and slight initial sketch in black chalk with which the artist began are visible, and at the extreme left there is an unfinished passage where he failed to



FIG. 2. — FRANCESCO GUARDI. — The Progress of the Bucentaur. — Brass Collection, Venice, Italy.

work over the chalk outlines in ink. Immediately above this section and oriented in the opposite direction are faint traces of a flickering black chalk sketch of a church interior, a sketch which must already have been on the page when the artist (known to utilize even the wrappers of his tobacco for sketching) picked it up to supplement the drawing surface provided by the verso of the Orsolini engraving.

The drawing shows the Bucentaur and its escort of galleys, *bissone*, and gondolas converging on the church of San Nicolò di Lido, which with its campanile is silhouetted in the center distance. The Bucentaur itself with a state galley and a cluster of gondolas lies directly opposite San Nicolò, forming the pivotal center of the far-flung semi-circle of the escorting craft. On the far right, a stately galleon offers a salute of gun-fire, and in the foreground to the right a graceful two-masted state galley, flags flying, moves after the barge of the doge. From the

3. The engraving shows a page divided into triple compartments by an ornamental framework interspersed with symbols of the Eucharist and the Passion. It bears the words *Sacrum Convivium* and is signed *Cav. Orsolini fec.* The three compartments are blank, presumably for the insertion of names or text. The other sheet of paper carries a watermark of three crescents with the word *Mezana* below. Cf. RODOLFO PALLUCCHINI, *Die Zeichnungen des Francesco Guardi im Museum Correr zu Venedig*, Florence, 1943, Nos. 28a and 59a.

left comes a group of elaborately decorated rococo craft with tree-decked prows. The outlines of the Island of S. Elena can be distinguished at the extreme left, faintly sketched in chalk⁴.

While the drawings of the Bucentaur fete in the collections of the Correr, the Metropolitan, and the Fogg museums are rapid stenographic sketches executed directly in ink and very possibly done on the scene, the size of the present drawing and its somewhat more explicit execution would seem to preclude its being sketched on the spot, although the conviction of observed reality is nonetheless sharp. On the other hand, it is not of the detailed and finished nature of the Benois drawing and retains an impressionist freshness of accent and directness of expression. Like the latter, however, the Morgan drawing is specifically related to an existing painting. It is a full-scale study for the picture formerly in the collection of the late Italo Brass, Venetian artist and collector who died in 1943, and now in the possession of his son, Dr. Alessandro Brass, through whose courtesy the photograph of the painting is reproduced in this article (fig. 2)⁵.

Between drawing and painting there is a very close correspondence, except that the handsome galleon, which looms up so prominently in the right half of the drawing and is one of its most beautiful passages, does not appear in the painting. Its commanding presence is replaced by a less imposing vessel, possibly because a more unified scheme along the horizon line was sought. Although the drawing is actually a more or less full-scale preparation for the painting, the total effect of each is somewhat different because of the variance in proportions. The drawing (372 × 813 mm) is longer and slightly narrower than the painting (500 × 700 mm). In the drawing, one is more conscious of the broad expanse of the water and the feeling of distance, whereas in the painting the spectator's vantage point seems to have been shifted a little nearer, and the detail of the pageantry of the scene becomes more apparent. With the shortening of the foreground in the painting, the spread of the sky is deepened to occupy two-thirds of the composition. In the painting, the full description of the Island of S. Elena, only lightly indicated in chalk in the drawing, strengthens the left part of the composition and brings it into balance with the whole, although the unfinished passage in the drawing is of interest in showing Guardi's method of working.

Stylistically, the Morgan drawing appears to date from the last period of Guardi's long activity—the years from 1780 to his death in 1793—to which the great bulk of the drawings in the Correr belong⁶. A date in the eighties is also

4. Cf. the two views of the island in the drawings by Canaletto at Windsor, K. T. PARKER, *Canaletto Drawings at Windsor Castle*, London, 1948, Nos. 40 and 41.

5. The Brass painting was reproduced by GINO DAMERINI, *L'Arte di Francesco Guardi*, Venice, 1912, as a work attributed to Guardi. MAX GOERING, *Francesco Guardi*, Vienna, 1944, p. 65, accepts it without reservation, classifying it as a work of the eighties. The painting was known to SIMONSON who reproduced it in an article in the "Gazette des Beaux-Arts," 1908, p. 499, and described it as being in a private American collection at that time.

6. PALLUCCHINI, *Op. cit.*, p. 21.



FIG. 3. — GIACOMO GUARDI. — Street Scene (verso of the *Progress of Bucentaur*, drawing by Francesco Guardi, see fig. 1). — The Pierpont Morgan Library, New York.

suggested by the style of the Brass painting which Goering assigns to the period between 1784-1789⁷. It was in 1784 that Guardi was at last accorded admission to the Academy, and the present drawing might most fittingly have been executed about this time by the belatedly-recognized *prospettico*. The sketch on the verso also points to the years of the eighties although for very different reasons.

This sketch, a street scene (fig. 3), shows several groups of figures amid a jumble of unfinished architectural motives lacking in spatial continuity and significance. At first cursory glance, the figures might appear typical *macchiette*, but closer scrutiny reveals an awkwardness of silhouette and an uncertainty of

movement that is disturbing. The line lacks variety and expressiveness, and there is a tendency to indicate arms and legs with a pothook. Interestingly enough, pen sketches in the same style occur on the back of other Guardi drawings. One example is the *Capriccio* executed on the verso of a drawing of the *Rialto*, in the Ashmolean Museum, at Oxford. Another is the sketch-sheet of studies of gondolas and the Island of S. Elena which forms the verso of the drawing of a staircase in the Albertina⁸. At the time he published the Oxford *Capriccio*, Mr. K. T. Parker stated that he was unable to resolve satisfactorily the question of Guardi's author-

7. GOERING, *Op. cit.*, p. 65.

8. *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina: Die Zeichnungen der Venezianischen Schule*, Vienna, 1926, No. 378.

ship, noting that beyond its close connection with the typical and unmistakable Guardi *Capriccio* in the Koenigs Collection and its occurrence on the reverse of the unquestioned Guardi sketch of the Rialto, the drawing would merit scant attention⁹. With only one such instance of discrepancy in quality between drawings on the recto and verso of the same sheet, there is reluctance to distinguish two hands, but with the multiplication of examples, any hesitancy vanishes. Now that one can point to at least three unquestionably genuine drawings by Francesco Guardi, all bearing on the reverse puzzlingly ineffective sketches characterized by the same weaknesses and mannerisms, the possibility that the verso drawings are the product of Francesco's gifted pen, even in a moment of careless distraction, is conclusively eliminated. They have definite identity as the work of a lesser draftsman and obviously one closely enough associated with Francesco to share his drawing materials. The suggestion of Mr. J. Byam Shaw that this artist may be Francesco's son Giacomo, born in 1764, is brought out by comparison with two of his drawings in the Correr, *Capriccio with a Bridge*¹⁰ and *Capriccio*¹¹. Here are the same spatial ambiguity, the same uncertain, awkward figures, and the same tricks of penmanship. What was impossible to explain as the careless scribbling of a master hand in a moment of idleness is easily understood as the efforts of a youth, perhaps just turned twenty, aping the outward signs of a style whose spirited artistry would always elude him.

Looking again at the *Progress of the Bucentaur* on the verso, one feels that the father put the son's sketch to good use when he turned it over and pasted it to the verso of the Orsolini engraving to provide a field generous enough to encompass the full sweep of his panoramic view of the great marine fete. Here, with a compound of dancing, capricious pen line and loose transparent washes, he easily transmits the rhythmic movement of the gala craft breaking through the placid surface of the lagoon, and magically suggests the soft presence of the moist sea air warmed and colored by the spring sunlight of a perfect Ascension Day. The Venetian genius for the pictorial and the picturesque finds most satisfying expression in this sparkling view of the most typically Venetian of the great traditional fetes of the Adriatic city.

FELICE STAMPFLE¹².

9. K. T. PARKER, *Some Observations on Guardi and Tiepolo*, "Old Master Drawings," March 1939, p. 58.

10. PALLUCCHINI, *Op. cit.*, No. 168.

11. GIUSEPPE FIOCCO, *Francesco Guardi*, Florence, 1923, No. 131.

12. I wish to acknowledge with appreciation and thanks the generous assistance of Mr. J. Byam Shaw, especially in connection with the question of the authorship of the sketch on the verso of the Morgan drawing. He called my attention to the additional example of the related sketch on the verso of the Guardi drawing of a staircase in the Albertina in Vienna. I am also indebted to Miss Agnes Mongan for her always helpful advice.

The above article was written and submitted to the "Gazette des Beaux-Arts," in 1949. Since then, MR. BYAM SHAW has published his notable study *The Drawings of Francesco Guardi*, London, 1951, where the problem of Giacomo Guardi's early style has been further clarified. The Morgan drawing is No. 45 of his catalogue.

LA
LIBERTÉ SUR LES BARRICADES
DE
DELACROIX

ÉTUDIÉE D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS.

A LA MÉMOIRE D'ÉDOUARD MICHEL.

L'ÉTUDE attentive d'une œuvre, la recherche des conditions historiques qui lui ont donné naissance amènent souvent à la comprendre mieux. Savoir non seulement dans quel sens l'artiste l'a réalisée, mais encore ce qu'elle est devenue en sortant de ses mains, est un élément important de son histoire. Nous en avons un exemple frappant par la *Liberté* de Delacroix, et on verra comment cette œuvre, sortie du plus profond de l'artiste à une période de crise, a eu un retentissement très grand, pendant plus de quarante ans; elle a visiblement surpris Delacroix

qui se montre souvent comme gêné de son succès politique tout en l'estimant la plus importante de ses œuvres peintes¹.

Voyons donc d'abord les conditions politiques, l'attitude de Delacroix au mo-



FIG. 1. — EUGÈNE DELACROIX (1798-1863). — Le 28 juillet (1830), la Liberté guidant le peuple.
Musée du Louvre, Paris.

ment où il entreprend cette peinture, puis l'histoire de l'œuvre jusqu'au moment où elle entre au Louvre, tardivement, sous la Troisième République.

*
**

Le succès de la Révolution de 1830 fut assuré le 28 juin, par la prise de l'Hô-

1. Les historiens de Delacroix se sont servis jusqu'ici toujours des mêmes documents pour l'étudier, notamment d'un récit d'ALEXANDRE DUMAS, publié par MOREAU-NÉLATON. L. RUDRAUF (*Delacroix*, 1942, pp. 40-41) est celui qui les a commentés avec le plus de pénétration. Nous avons complété et éclairé leurs travaux grâce à des documents trouvés aux Archives du Louvre, à la Bibliothèque Nationale, et à des extraits des journaux du temps.



FIG. 2. — EUGÈNE DELACROIX. — Dessin pour la *Liberté guidant le peuple*. — Musée du Louvre, Paris.

tel de Ville. C'est l'épisode central des *Trois Glorieuses*. Et la journée du 28, au cours de laquelle eut lieu le combat pour la Maison Commune, est bien plus importante que celle du 27, où la victoire était encore douteuse, et même que celle du 29 qui fut marquée par la prise des Tuileries.

Au cours, donc, de cette journée du 28, le matin, alors que le pont suspendu de la Grève était tenu sous le feu des troupes royales, on vit un jeune homme, venu de la Cité, s'élancer vers l'Hôtel de Ville. Il criait : « Si je meurs, souvenez-vous que je m'appelle d'Arcole. » Il tomba, en effet, mais il avait entraîné la foule, et l'Hôtel de Ville fut pris une première fois². En mémoire de ce haut fait, on donna à la passerelle le nom de pont d'Arcole.

La soudaineté des journées de Juillet et de leur succès stupéfia Charles X et ses ministres. (Le 28, à l'heure du combat du pont d'Arcole, le prince de Polignac recevait une vision de la Sainte Vierge qui le rassurait). Elle déconcerta une grande partie de l'opinion, même parmi les libéraux. Et, afin de comprendre l'attitude de Delacroix pendant les Journées Révolutionnaires, nous devons d'abord étudier celle de ses amis et confrères; on constatera qu'ils ont réagi de façon très diverse. David d'Angers, l'architecte Baltard, Paul Huet, Etex font le coup de feu sur les barricades; Daumier y fut, croit-on maintenant, blessé au front d'un coup de sabre; le jeune François, âgé de quinze ans, est celui qui abat le premier réverbère, il en éteint vingt autres à coups de pierres, puis, rencontrant une troupe de soldats, il a peur, s'enfuit, et on le retrouve pleurant sur une borne, oubliant qu'il avait été un des premiers à donner le signal de la révolte. Alexandre Dumas se bat pour le duc d'Orléans dont il est un des secrétaires. Sainte-Beuve, qui « aurait voulu se faire tuer honorablement », revient de Honfleur précipitamment mais trop tard; de même, Chateaubriand est alors à Dieppe, et Lamartine encore à Aix-les-Bains. Pendant ces journées, Delaroche et Eugène Lami se promènent en curieux, ils dessinent des scènes de la Révolution, ils sauvent des soldats suisses. Gavarni reste chez lui à Montmartre.

Les trois grands hommes, Balzac, Hugo et Musset, ne prennent aucune part aux événements, pourtant de première grandeur. Musset s'en déclare « ennuyé et gêné », car il est en train de faire jouer une pièce; Victor Hugo est « dérangé » par la Révolution dans son appartement des Champs-Élysées où il écrit *Notre-Dame-de-Paris*; Balzac est occupé à rédiger son *Traité de la Vie élégante*, à Saint-Cyr-sur-Loir; il a des démanagements de risquer sa vie; « à quoi bon vivre », écrit-il, et il reste en Touraine³.

2. Défendu par un bataillon de Suisses, un de lanciers, un de cuirassiers et un de lignards soutenus par des gendarmes; repris par les royaux à cinq heures du soir, il fut abandonné par eux à la nuit. Une lithographie par Deroy et V. Adam, parue peu après, rappelle, outre celui d'Arcole, l'héroïsme de Jean Fournier qui le précédait « en déployant l'étendard de la liberté ». D'autre part, un tableau d'Hippolyte Lecomte réduit aussi le geste de d'Arcole, devenu seulement un jeune ouvrier qui passe le pont pour chercher les fusils et les gibernes des soldats royaux.

3. On ne sait ce qu'Ingres faisait alors; cependant, dans la nuit du 29 au 30 juillet, alors qu'il n'existait encore aucun pouvoir, et qu'on craignait le pillage d'œuvres d'art au Louvre, Ingres, armé d'un grand sabre

Ces réactions diverses permettent de comprendre les sentiments de Delacroix. Il n'est nullement le républicain furieux qu'on a dit autrefois, et Dumas, qui l'a rencontré en promeneur le 27 juillet près du pont d'Arcole, témoigne de sa peur devant le peuple, de son désarroi devant deux hommes qui, sur le pavé du quai, aiguisent un sabre et un fleuret. Mais l'enthousiasme remplace la peur « lorsqu'il voit flotter sur Notre-Dame le drapeau tricolore », et le grand peintre croit à l'avènement de la liberté.

**

Aussitôt il veut le célébrer. Or, dès le début de septembre, un marchand d'estampes de la rue de l'Université, Moyon, organise une exposition de dessins « représentant les principaux traits de la Révolution ». Il recueille les œuvres « d'un grand nombre d'artistes », et les vend au profit des Veuves et des Orphelins. C'est, très vraisemblablement, pour cette exposition que Delacroix compose un très important dessin, à peu près inconnu en France : *la Prise du pont de la Grève*, avec le jeune d'Arcole au centre, qui est conservé au Fogg Art Museum (don de M. Winthrop) ⁴.

Puis, tous les artistes peignent leur tableau sur la Révolution, poussés par l'opinion, et aussi par les marchands : l'un de ceux-ci, Mazzara, directeur du « Musée cosmopolite », consacre son établissement au souvenir des *Trois Glorieuses*; de même, la Société des Amis des Arts ouvre une exposition sur ce sujet au Musée du Louvre, et surtout Naigeon organise au Luxembourg un salon sensationnel (ouvert le 14 octobre) au profit des blessés de Juillet ⁵.

Aussi Delacroix, voulant travailler sans doute dans le même esprit, se met à l'œuvre; dès le 20 septembre, il demande des couleurs au marchand Haro ⁶, son sujet est donc composé ⁷, sa toile commencée; puis, le 6 décembre il déclare à Guillemardet

de cuirassier, monta la garde devant les tableaux italiens tandis que ses camarades étaient répartis dans les autres salles du Musée. Une lettre inédite (B.N. Mss., Coll. ALLARD DU CHOLET), qui date de 1827, atteste l'intérêt de Delacroix pour Ingres. Il remercie un ami « de m'avoir donné l'occasion de voir le tableau d'Ingres », et le prie de faire « à Mlle Duvidal tous mes remerciements de son attention ». Le tableau dont il s'agit est certainement *l'Apothéose d'Homère*, qui avait, en effet, beaucoup plu à Delacroix, et que celui-ci, nous l'apprenons ainsi, à pu voir grâce à Mlle Duvidal de Montferrier, élève d'Ingres, qui allait, en 1828, épouser le frère aîné de Victor Hugo.

4. AGNES MONGAN, *One hundred master drawings*, Cambridge, 1949, p. 148. Robaut cite « une centaine d'études pour ce tableau » passées à la vente Delacroix; 10 furent achetées par Arosa, 21 par Moufflard. Un beau dessin du mort dévêtu appartient à M. Suzor; d'autres sont conservées au Cabinet des Dessins du Louvre.

5. Citons “ le Voleur ” du 20 oct. 1830 : « La Révolution aura passé dans les paravents, les estampes, et vous vous moucherez dans la prise de l'Hôtel de Ville; il n'y a rien comme un triomphe pour tuer un homme ou une idée » (attribué à BALZAC; Cf. *Œuvres complètes*, t. 39, p. 77).

6. Le travail exige de l'argent, or Delacroix n'en a guère; il en réclame à ses créanciers, et on le voit écrire le 1^{er} novembre (*Corresp.*, tome I, p. 258) à un des liquidateurs de l'ancienne liste civile pour tâcher d'obtenir un paiement de la duchesse de Berry. Ainsi, c'est l'exilée, la princesse de l'ancien régime, qui va lui fournir l'argent nécessaire pour peindre sa *Liberté*.

7. Des études dans ses carnets prouvent qu'il a longuement cherché, comme d'habitude. Il avait pensé mettre au premier plan une victime emportée sur une civière; un autre dessin représente un insurgé qui déchire une cartouche. Les événements, leur violence, leur sauvagerie, la présence de la mort le font réfléchir sur les fins dernières de l'homme, et, en 1830, il représente, dans une gouache : « Comme je serai après ma mort ! »

que l'œuvre est « finie, ou peu s'en faut »⁸. Il ne l'envoie pas à l'exposition du Luxembourg, quoiqu'on l'ait prétendu; il est représenté là, seulement, par le *Tigre jouant avec sa mère* (Louvre), car l'exposition, dont nous avons dit l'esprit de bienfaisance, offrait des sujets de tout ordre, sans rapport obligatoire avec les événements. (Le clou était constitué par les *Pestiférés de Jaffa*, par Gros).

Mais on pensait toujours à la libération de Paris, et, le 22 janvier 1831, Louis-Philippe avec sa femme, accompagnés « de leur auguste famille », et du baron Athalin, leur conseiller artistique, ont visité le *Diorama du 28 Juillet*, peint par Bouton, et représentant la prise de l'Hôtel de Ville; le roi, enchanté, « a voulu le revoir plusieurs fois ».

Au début de l'année 1831, Delacroix, brimé par l'Administration des Beaux-Arts de la Restauration, laisse ses amis dire qu'il est en train, dans un grand tableau à sensation qu'il prépare, de célébrer l'avènement du nouveau régime; aussi est-il décoré en mars 1831, en même temps que Sigalon. Les artistes ne comprennent pas la raison de cette rare distinction⁹; ils s'étonnent que le roi n'ait pas attendu le Salon, et on prête à un modèle ce mot : « C'est pour la garde nationale », car Delacroix prend son tour de garde très au sérieux¹⁰.

Le 14 avril 1831, s'ouvre le Salon où, sous le n° 114, Delacroix expose son grand tableau : *le 28 Juillet, la Liberté guidant le Peuple*. Annoncé et vanté d'avance, il déçoit en général le public, et le choque par son violent lyrisme. Les journées révolutionnaires sont loin, le régime bourgeois est instauré, le vent a tourné, les théories républicaines sont jugées subversives. Les critiques font donc à Delacroix un procès de tendance. Le « Journal des Artistes », qui représente le juste milieu, dénigre le tableau, regrette les « écarts d'un homme de talent et d'esprit ». Au point de vue artistique, la femme est « ignoble » avec sa peau sale, sa jambe unique, ses formes grossières; l'homme mort a été tué huit jours avant le commencement du combat « à en juger par la lividité des chairs »; la teinte générale grise et sale est inexacte¹¹. Au point de vue politique, le tableau est tendancieux, car on n'y voit que des hommes de gauche : « Des gamins, des ouvriers, et un particulier amphibie »; où sont donc le comte, le *fachonable*, les avocats, les médecins, les marchands qui se sont levés pour attaquer Charles X? « Est-ce qu'il n'y avait que d'la canaille... à ces fameuses journées-là?; si tu veux que j'te dise, ce M. Lacroix, m'a tout l'air de nous *crucifier*. Allons-nous en, j'aime autant voir l'enseigne du marchand de vin de la rue Rivoli, *le Tambour du 28 Juillet*. »

Presque seul (avec Jal), Gustave Planche défend Delacroix; il regrette de constater que le tableau n'obtient pas le succès éclatant qu'il mérite; cette œuvre, cepen-

8. *Corresp.*, éd. JOUBIN, I, 258, 262.

9. « J. des Artistes », 1831, p. 208.

10. Il continuera longtemps, et dans une lettre inédite (B.N., Mss., Coll. ALLARD DU CHOLET) de juillet 1841, il demande respectueusement au sergent-major, la faveur de changer un jour de garde afin de voir son frère, « si cette faveur est compatible avec le service ».

11. 1831, I, p. 443.

dant, impose son auteur « au premier rang pour la première fois ». Reprenant les termes mêmes du “ Journal des Artistes ”, il dit que les types sont « ignoblement beaux » ; le ton gris vient de la poussière terrible de ces jours de lutte ; c’est vraiment le plus beau tableau du Salon. Delacroix sera sensible à ces éloges ; il doit refuser à Planche un dessin sur bois du tableau comme il l’a refusé aux *Artistes Contemporains*, car il ne sait recommencer en petit, et il envoie au critique un « à peu près de croquis fait par un polisson »¹² qui sera reproduit dans son *Salon*. Ce croquis, gravé par Porret, sert encore d’en-tête à un *canard* intitulé *Un fait inconnu de Juillet 1830* ; on y raconte l’histoire d’une jeune fille, Charlotte D..., une pauvre ouvrière ; elle a pris les armes en voyant le cadavre nu de son frère qui avait été fusillé par les gardes suisses ; elle tue elle-même neuf soldats avant d’être frappée à mort par un capitaine de lanciers. C’est, ajoute le *canard*, « à cette héroïque action que se sont inspirés les pinceaux de M. Delacroix dans le magnifique tableau qu’il vient de nous donner ».

Sans relever l’invraisemblance de cette histoire sentimentale, inventée pour faire vendre l’image¹³, il faut avouer que ce n’est pas le succès triomphal auquel on pouvait s’attendre, et que le tableau méritait pleinement.

En effet, le “ Journal des Artistes ” s’obstine encore contre Delacroix en juin ; il espérait que le peintre, « ébranlé par les critiques amères et redoublées de la majorité des journaux », allait retirer son tableau du Salon, mais, au contraire, « il l’a fait descendre et approcher un peu plus des spectateurs qui le trouvaient déjà trop près ».

Le roi Louis-Philippe l’achète cependant, afin de ne pas mécontenter l’opinion républicaine, au début d’octobre, pour la somme de 3.000 francs. “ La Caricature ” (13 octobre 1831) ne cache pas qu’on l’a « marchandé comme un panier de pommes » ; déjà, en juillet, le “ Constitutionnel ” s’étonnait qu’on offrît seulement 2.000 francs à Delacroix pour *la Barricade*, alors que le *Cromwell* de Delaroche était payé bien plus cher.

Le tableau était destiné à figurer, ainsi que quelques autres, dans la salle du Trône aux Tuileries. Il n’y fut jamais placé ; et, aussitôt livré, il fut « relégué par ordre dans l’obscurité des corridors du Louvre » (Silvestre). Puis, en juillet 1839, on se décide à enlever de leur châssis les tableaux inspirés par la Révolution, et à les rouler dans un grenier¹⁴.

Mais le Directeur des Beaux-Arts est alors Cavé, un ami de Delacroix. Il

12. 28 mai 1831. *Corresp.*, I, p. 282. Voir dans “ l’Artiste ” (1831, I, p. 146, 226) une défense du tableau et l’assurance que Delacroix était sur place le 28 juin.

13. L’identification des personnages avec plusieurs amis de Delacroix est aussi très conjecturale. Cf. dans “ l’Artiste ”, 1831, II, p. 20, l’histoire du *Petit blessé de juillet*.

14. Cf. “ Le Charivari ” (5 juillet), qui donne les sujets que le préfet de police Rambuteau veut y substituer. C’est un épisode d’un mouvement général ; en 1841, par exemple, l’autorité interdira la vente d’une statuette, intitulée *la Marseillaise* (un homme debout tenant un fusil et foulant aux pieds une chaîne brisée) ; cf. Arch. Nat. F¹⁸ 1148.

conseille au peintre de reprendre son tableau, « en attendant des temps meilleurs ». L'œuvre rentre dans l'atelier de l'artiste, qui, selon une tradition ancienne, l'envoie chez sa parente, Mme Riesener, à Frépillon¹⁵.

Cependant, en 1840, une image d'après cette toile sert de réclame, au centre d'une affiche, pour *l'Histoire de Dix Ans* de Louis Blanc; la toile n'est donc pas oubliée par les républicains.

**

Après les journées de février 1848 et le changement de régime, Delacroix, qui rêvait sous Louis-Philippe d'un régime plus libéral pour les artistes¹⁶, est en butte aux sollicitations de ses amis. On attend de lui un pendant à la *Liberté* de 1830. Dès le 27 mars, Thoré, dans "Le Constitutionnel", espère que Delacroix fera *l'Egalité sur les Barricades de Février*. Avec la *Liberté*, son tableau sera mis au-dessus du bureau du Président de l'Assemblée. Delacroix résiste à cette suggestion, mais il songe de nouveau à son allégorie de 1830, dont il voit bien la beauté. Il obtient vers le début d'avril que le nouveau Gouvernement lui réclame l'œuvre, acquise et payée par l'Etat, et restée sans destination. Le ministre de l'Intérieur, le directeur des Beaux-Arts, le directeur des Musées acceptent cette idée, et l'œuvre doit entrer au Musée du Luxembourg en bonne place¹⁷; vers le 28 mars, elle est lithographiée par Mouilleron, le virtuose du genre¹⁸.

Mais, le 12 mars, s'est ouvert un concours pour la figure de la nouvelle République, et Delacroix, à la fin d'avril, fait partie du jury, qui retient vingt esquisses sur sept cents. On pense que Daumier va être vainqueur du concours avec son tableau : *la République nourrit ses enfants et les instruit*.

La *Liberté* de Delacroix va donc sembler moins d'actualité, et il accepte en mai de la prêter au peintre lyonnais Alphonse Jame, ami de Charles Blanc; celui-ci, pendant quatre mois, doit la promener dans la région lyonnaise, toujours favorable à la

15. Il y était en 1842.

16. Il s'associait aux efforts de Thoré (lettre du 13 février 1848) dans ce sens. Une lettre, inédite, de lui à Boissard (la seule connue), datable de 1847 (B.N. Mss., fonds ALLARD DU CHOLET) prouve que Delacroix était intéressé par l'offensive de l'Hôtel Pimodan contre le Jury du Salon : « M. Boissard, quai d'Anjou, 3. Mon cher M., votre lettre arrive on ne peut plus à propos. Je comptais aujourd'hui même, lundi, aller vous surprendre le matin, pour vous demander de vouloir bien me communiquer les détails en question, mais j'ai été dérangé de bonne heure. »

17. Cf. *Corresp.*, II, p. 345. Lettres du 3 mars et d'avril (non août) 1848. Cf. aussi la lettre du Directeur au Ministre de l'Intérieur datée du 8 mai.

18. *Corresp.*, II, 346. Delacroix envoie une épreuve à la Princesse Czartoriska en « Hommage bien respectueux ».

liberté; et il versera mille francs de droits au maître. En janvier 1849, celui-ci n'a pas de nouvelles de Jame, il se décide à lui écrire, car le tableau n'a pas été exposé à Lyon.

C'est que l'opinion a bien rapidement changé. D'actualité en mars 1848, le tableau, dix mois après, est devenu de nouveau subversif. Près de 15.000 personnes ont été arrêtées après les journées de Juin 1848, et la République est très atteinte. Cependant Villot, qui a reçu cette toile de Jame, propose au directeur des Musées de placer le tableau au Luxembourg¹⁹ à la place d'un Blondel et au-dessous d'un Ali-gny. Nous ne savons si cette proposition fut acceptée. D'ailleurs Delacroix avait bien évolué; enthousiaste à retardement de la Révolution de 1830, il ne croyait pas à l'intérêt de celle de 1848. Tandis qu'il fait de nombreuses démarches pour mettre en valeur son tableau, on relève dans sa correspondance des pensées désabusées, « j'ai enterré l'homme d'autrefois avec ses espérances et ses rêves d'avenir »; il se dit au point de vue politique : « froid comme un marbre », et il estime que « cette liberté achetée à coups de batailles n'est pas véritablement de la liberté »²⁰. Mais, il va plus loin encore, et, au moment où, sur ses instances, Villot s'emploie à placer son tableau au Luxembourg, il est en train d'arrêter « les émeutiers » à Champrosay; « les gendarmes », écrit-il, « nous ont prêté main-forte pour les conduire à Corbeil et ailleurs, enchaînés et hors d'état de nuire »²¹.

En dépit de cette évolution politique, Delacroix garde une grande tendresse pour son tableau, et, au moment de l'exposition de 1855, lorsqu'on lui demande de montrer un ensemble de ses œuvres, il n'accepte qu'à condition qu'on prenne ses *Barri-cades*. L'Empereur fut consulté, car l'audace du sujet n'échappait pas à ses services; il demanda seulement si la peinture était bonne, et, comme on le lui assurait, il la laissa exposer. Les critiques se montrèrent en général très favorables; le plus enthousiaste fut un certain Ernest Gebauer²². Mais le critique officiel, Maxime du Camp, fut chargé d'un éreintement qui pesa sur le tableau, et le rendit inoffensif. Il dénonce des emprunts à Géricault²³, regrette le ciel fumeux, et surtout refuse d'accepter la figure centrale : « Ah, si la *Liberté* est ainsi, si c'est une fille qui court pieds nus et dépoitraillée, hurlant et montrant son fusil, nous n'en voulons plus, car nous n'avons que faire de cette mégère honteuse. Non, non, il n'y a rien de com-

19. Lettre du 28 mai 1849, signée Villot (Archives du Louvre).

20. *Corresp.*, II, p. 348, 347, 350.

21. *Corresp.*, p. 352. Lettre du 2 Juin 1849. Il est effrayé par les œuvres des jeunes consacrées à la Révolution; lorsqu'il voit *la Barricade* de Meissonier, il note qu'elle est « horrible de vérité ».

22. “ Les Beaux-Arts, l'Exposit. univ. de 1855 ”, p. 35.

23. TH. GAUTIER (“ B.-A. en Europe ”, 1855, I, p. 179) dénonce une inspiration littéraire, celle des *Iambes* de Barbier; cependant Silvestre pense, au contraire, que c'est Barbier qui s'est inspiré de Delacroix.

mun entre la Vierge immortelle et féconde que nous adorons et cette drôlesse échappée de Saint-Lazare »²⁴.

Malgré tout, après l'exposition, le tableau entre au Luxembourg (cat. n° 62), où Chennevières se vante de lui avoir donné une belle place. Dans les derniers temps du Second Empire, au moment où une résistance à Napoléon devient de plus en plus vive, le tableau retrouve sa force explosive et son succès politique; une note manuscrite de Moreau, auteur du premier catalogue de Delacroix, nous apprend qu'en 1869 la lithographie de Mouilleron est extrêmement recherchée; or, l'éditeur n'en a plus, et la pierre est effacée; « on ne peut que la rencontrer d'occasion. »

En 1870, on la paie la somme considérable de 30 francs. Alors, pour la remplacer, on en commande une autre à Letoula, élève de Jules Laurens, qui la vend avec un grand succès à l'époque du Six Septembre.

A cette époque, en effet, le tableau, encore une fois, était considéré comme l'insigne du régime nouveau. Il sera lithographié encore en 1873, et il entrera au Louvre en 1874.

HÉLÈNE ADHÉMAR.

24. "Les Beaux-Arts en 1855", p. 95.

CAMILLE PISSARRO

IN PARIS

A STUDY OF HIS LATER DEVELOPMENT

For LOUISE M. DUNN.
HENRY S. FRANCIS.
WILLIAM M. MILLIKEN.

TOWARD the close of Camille Pissarro's career the artist's style acquired new wealth, lyrical broadness, a more sensitive, explicit touch, and grandeur of outlook. All this was wisely expended on motifs not

only fresh, but of uncommon and inimitable interest: the Paris of half a century ago. A movement gone formless was given life and direction by this departure. And a sense of vibrancy replaced the earthiness characteristic of all Pissarro had painted until then.

Unlike those who studied by Pissarro's side and profited by the solid principles of his art (Cézanne, Gauguin), the older man did not open a new road of art thought and expression. To the end of his career, he considered painting as "nothing more than a theory of observation, without entailing the loss of fantasy, freedom, grandeur, all that makes for great art¹." In other words, he never deviated from the Impressionist tenet



FIG. 1. — View of Boulevard Montmartre showing the Grand Hotel de Russie at the upper left, photograph. (This building, from which Pissarro worked in 1897, was destroyed in 1927 for an extension of the Boulevard Haussmann).

1. CAMILLE PISSARRO, *Letters to his Son, Lucien*, New York, 1943, p. 23.

so essential to his nature, and found it broad enough to encompass city and country alike. His was a personal renewal, but it allowed his name to be included with those of a younger generation who reflected the last years of XIX Century art in a vital manner—something which cannot be said of any other “old guard” Impressionist.

Tracing the lines of his “Paris” period will expose depths, even fluctuations of temperament that belong to the greater artist, not to the lesser one. And we shall have to do with implications broad enough to break the bonds of the narrow definitions freely applied to Impressionism. It is this vivid, organic last period of his activity which I wish to chronicle: commencing with Pissarro in mid-career, first shall be followed the threads that led him to evolve a new synthesis at Rouen in 1896. Rouen precipitates the three climactic Paris series—the “boulevards” of 1897, the “avenues” of 1898, and the “Tuileries” which occupied his interest until 1900. These are to be treated in a central chapter entitled *The Works of Paris*. The aftermath, later painting in Paris from 1900 to 1903, will tie in remaining loose ends.

— I —

From 1886 to 1895

In his exhaustive source book, the *History of Impressionism*, John Rewald assigns the end of common Impressionist endeavor to the year 1886. This date of the last group exhibition served to underline the break-up of the old comradeship so wonderful to behold in the late 60's and early 70's. Each member now became aware of personal strivings and embarked upon a path of individual assertion. Renoir caressed the forms of his art ancestors. Monet's contact with nature's substance became subject to a synthetic fancifulness. Cézanne had already forged something drastically new from the clear viewpoint his erstwhile mentor, Pissarro, had opened for him. Sisley worked apart from the rest; it was not long before Pissarro had all but lost contact with him. And by 1886 younger ideas were commencing to find expression.

Pissarro was affected as much by the loosening of the old bonds as the others. Like Renoir, he also felt the need for an agent of discipline. Yet Renoir looked to his predecessors, while Pissarro joined without hesitation the most violent manifestation of the coming generation, the group of Signac and Seurat. In contrast to his former “romantic” compatriots, Pissarro would henceforth pursue nothing but the regimen imposed by the pointillist technique. For him, use of the little, uniform dot constituted the clarifying element necessary for a new orientation.

Several paintings from 1886 are welcome in Pissarro's œuvre. A disciplinary freshness was injected into his art (694, 702)^{1A}, bearing out his own words:

^{1A}. The numbers in brackets refer to paintings listed and reproduced in L.-R. PISSARRO AND L. VENTURI, *Camille Pissarro, son art, son œuvre*, Paris, 1939.

"There is something strange about working with points of color... If you are patient, bit by bit, after a while, you achieve a surprising grace²." Indeed, the Pissarro of 1886 was often quite delightful in the very seriousness by which he applied the dot. So painstaking a process forced attention to form problems and correctness of design; it tried his sense of harmony. And if it failed to gain a lasting release for his art, the excursion into Neo-Impressionism was a valuable lesson in purity. Its lesson stands behind the ordered thought of accomplishment to come.

In gouache vigor and spontaneity were often maintained, but Pissarro's oils soon went dry. What had been so charming in 1886 descended to a formula as early as the following year. Injurious effects inhibited adequate expression of sensation. No measure of correctness could replace the poetic inlay that let his concept live and breathe. Pissarro recognized full well the dilemma, but for several years after 1889 the after effects of this curiously mechanical method cropped out in his work. Raw overtones remained in his palette, recalling the acrid tints which composed the pointillist palette. His style was tinged with a certain stiffness; for a time he could not unbend to recapture entirely the fatness of former years. Such a state of affairs can be felt a part of the *Place du Havre* (fig. 2) from 1893.

It must not be thought that works of great distinction were lacking in the early 90's. This very struggle produced qualities of its own. However, we have to wait longer to realize the contribution Camille Pissarro had yet to make.



The year 1891 produced singularly few Pissarros; the letters to Lucien from that period form a thick pile packed with theoretical musings. He had been much preoccupied as to "how one can combine the purity and simplicity of the dot with the fullness, suppleness, liberty, spontaneity, and freedom of sensation postulated by our Impressionist art³." Soon he ceased to grope; in succeeding years the proportion of self-questionings noticeably decreased in the face of renewed productivity. An excellently arranged flood landscape of Bazincourt (786) showed regained confidence as well as a fruitful grasp over the oil medium.

During this time Pissarro had sought to leave Eragny and seek out another rural locale in which to work. Contrary to the wishes of her husband, Mme Pissarro took independent steps to purchase the Eragny house, even going to Claude Monet for funds. Thereafter Pissarro was bound to the "Eragny castle." Change of experience could only be obtained in painting trips: Besides two stays in England, he painted the garden of the writer Mirbeau. A fine series was executed in Belgium in 1894. The reaction against the fields at Eragny was more healthy than

2. CAMILLE PISSARRO, *Letters*, p. 86.

3. *Ibid.*, p. 132.

extreme, for a harvest scene from 1895 (915) was full and happy with quiet lyricism. Again the colors were warm and lush; there was a richer poetry about this painting in touches filled with sensation.

— II —

Rouen, 1896

In an increasing desire for new motifs to paint, we have the impetus that was to lead all the way to Parisian boulevards. The realization of Paris was close when Pissarro worked from sites overlooking the quays of Rouen during the spring and again in the fall of 1896. A new surge of activity had been reached: fresh, intensely organic themes, balanced by disappearance of the last vestiges of stylistic dryness. Of the two series Pissarro could write with justification: "Thus I am completely liberated from Neo-Impressionism⁴."

Rouen was not new to him; 1883 had brought forth a group of studies impregnated with the delicacy and intimacy of the open air. In 1896 he was open to different considerations, above all a quickened reaction to sensations. There was a complexity of feeling, an awareness of connotations to which he had heretofore been oblivious. Now it was a grimy-bridged, industrial Seine that was painted. Mushrooming plumes of smoke were etched in pigment against a pristine sky. Steam implied spent power; boats, iron bridges, chimneys, and workers' quarters contributed an aspect of commerce. Somehow latent power and animation were implicit on canvas.

A mundane existence was evoked in this panorama; there was little fantasy about it. Yet modern encrustations of this sort upon the core of old Rouen were made to please him: "Well, then, that fool Mourey is a vulgarian to think that such a scene is banal and commonplace. It is as beautiful as Venice, my dear, it has extraordinary character and is really beautiful! It is art; if I consult my sensations, I find not only this motif, there are marvels on every side... I would rather begin with a real scene like this than start from hypocritical sentiments⁵." To Pissarro's selectivity, character had become as lyrical as the beautiful. He explored the diagonals of cranes and the lurid light of a manufacturing town. A new slant was grasped, derived from that fascinating, indefinite substance of animation surrounding a city.

Never had he been able to suggest so powerfully. Pigment exhaled an increasing fecundity. Strokes became color chords without sacrifice to vigor. Forms attained a larger significance. And the best of these Rouen paintings had real gran-

4. *Ibid.*, p. 288.

5. *Ibid.* p. 297.

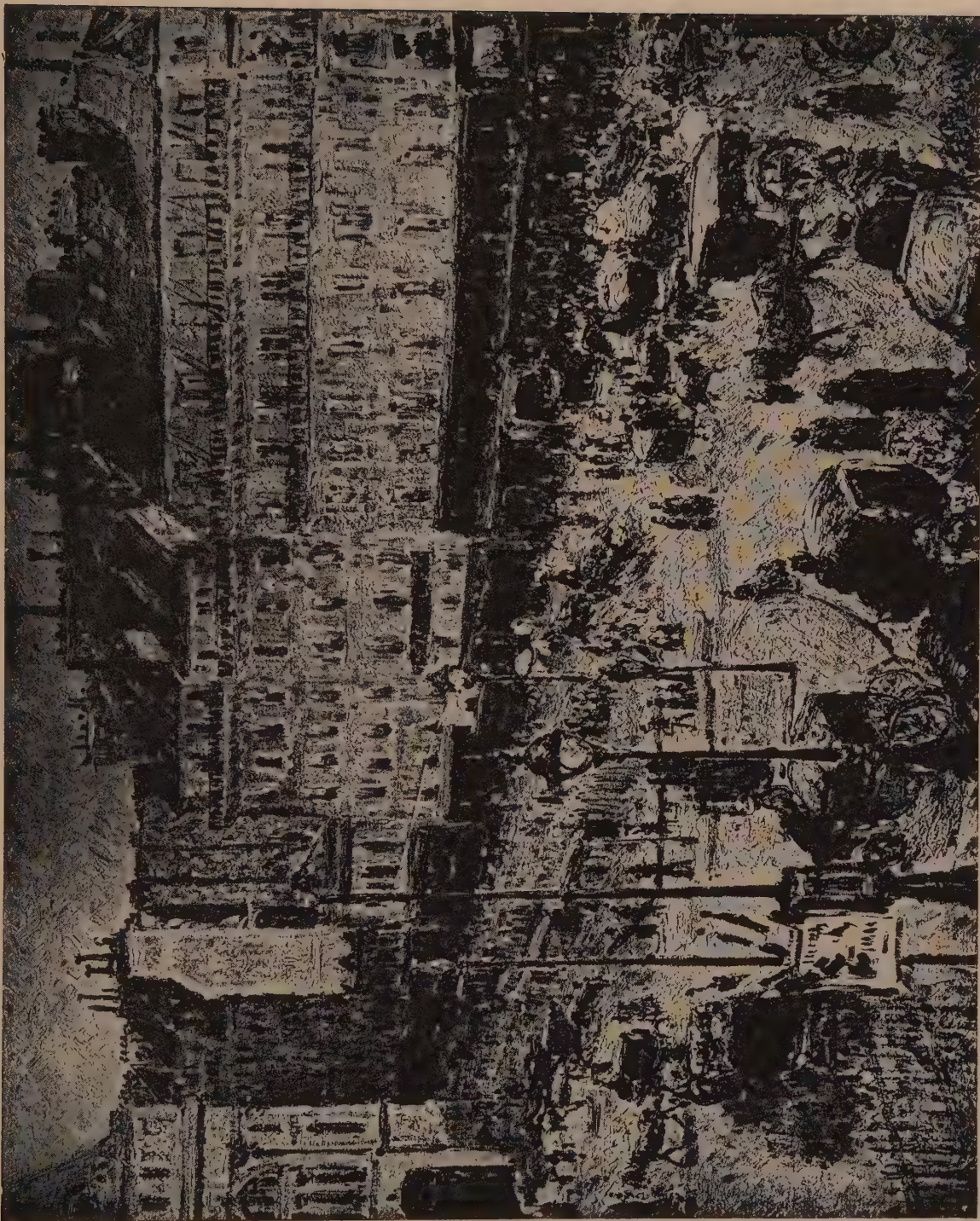


FIG. 2. — PISSARRO. — 1893 : *The Place du Havre*, 24"×29-1/5". — The Art Institute of Chicago, Chicago.
(Courtesy of the Art Institute of Chicago).



FIG. 3. — PISSARRO. — 1896 : *Le Grand Pont, Rouen*, 28'X36". — The Carnegie Institute, Pittsburgh.
(Courtesy of the Carnegie Institute).

deur of design. In the *Grand Pont* (fig. 3) (956) were unified those attributes which mark the emergence of the late Pissarro: a predilection for motifs of striking character, the panoramic view as seen from above—and enriched application of paint. At sixty-six he could paint with absolute freedom of mind despite vexations. *Le Grand Pont* is clear art thought incarnate—the mind and brush in conclusive accord.

A delicate eye condition accounted for his preference for painting from behind the protection of a window. In making good use of his restriction, Pissarro was able to reduce large areas of town life to a kaleidoscope. The birds-eye point of vantage and arresting compositional effects to play a formative role in the Paris canvases to follow were first set down here at Rouen.

It was only logical that Pissarro should have sought to develop further the type of vivid sensations to which the old Norman capital opened his eyes. Something even more central in appeal was now required.

— III —

The Works of Paris

Although he did not begin his unforgettable impressions of Paris until 1897, that city never ceased to exert an influence upon Camille Pissarro. He could rightly be called a Parisian of the commuting sort—a witness to the city's progression from the middle of the last century to the turn of this one. In Paris was ever to be had an interchange of viewpoints, theories, and applications. There was the focal point of new trends; painting was there, the Louvre was there! Only in Paris could the inquiring side of Pissarro's nature obtain satisfaction. And in turn he became a part of all that ferment. A



FIG. 4. — 1897: *Rue d'Amsterdam*, 13-3/4"×10-5/8".



FIG. 5. — PISSARRO. — 1897 *Boulevard Montmartre, Afternoon Sun*, 29-1/5"X36-4/5".
The Museum of Modern Western Art, Moscow.

lively account of it all has been preserved in his *Letters*^{5A}; to participate again with Pissarro in the milieu so sketchily indicated here, one has but to thumb through them.

Even during the 1870's he kept a humble *pied à terre* in Montmartre's narrow winding rue des Trois-Frères as a way of insuring a place of lodging when in the city. From the later 70's date two oils of the outer boulevards (435 and 475), a subject accessible from his Montmartre home. A little later he executed a large pastel of the *Place Clichy* (1545). The sure qualities of these three studies only touched the real Paris; his heart was in the country.

With the turn of the 1880's Pissarro was obliged to give up a Paris residence in favor of cheap hotels: "I shall on the 12th (of July 1883) remove my things from the rue des Trois-Frères. I think I shall much regret no longer having one foot in Paris—this was very useful to me since it enabled me to keep abreast of everything that concerns painting. But we must do the best we can⁶."

"He used to see me," Georges Lecomte, his biographer and friend remembered, "meeting me at the 'taverne anglaise' in the rue d'Amsterdam where he used to dine, or later, when he knew a less cramped existence, at the Hotel Garnier opposite the St. Lazare station⁷."

That "less cramped existence" can be traced to the success of a comprehensive exhibition of Pissarro's work held by Durand-Ruel in 1892. Every piece in the assembly was sold: To this increasing success we owe the means that allowed him to take the trips that mark an acceleration of activity in his declining years, and to live once more for uninterrupted periods in Paris. At last a considerable public recognized that Pissarro was no longer young and with an estimable body of achievement behind him, a person to be venerated. By 1897 Pissarro could command a modest but definite fame.

After 1892 the Hotel Garnier became his usual place of lodging. Located near the station where he caught the trains for Eragny, it was in a rather drab district lacking the charm of the smaller streets or the character of the larger ones. From windows of this hotel Pissarro painted four canvases in February, 1893: "I must wait several days before I can see Durand again. While waiting I am going to begin a study of the Place du Havre." Within a few days was further news: "I can leave my 'rue St. Lazare,' which is advancing well, to dry⁸." Three canvases were fairly small, of convenient dimensions for a transient. The fourth and most ambitious, the *Place du Havre* cited by Pissarro in the excerpt above, reflected the lusterless character of the quarter (fig. 2) (838). It dealt in capable fashion with extremely interesting possibilities. He had stumbled on something new, but only four years later was this lackluster Paris replaced by the sparks of animation.

5A. CAMILLE PISSARRO, *Letters to his Son, Lucien*, ed. JOHN REWALD, New York, 1943.

6. *Ibid.*, p. 36.

7. GEORGES LECOMTE, *Camille Pissarro*, Paris, 1923, p. 11.

8. CAMILLE PISSARRO, *Letters*, p. 207.



FIG. 6. — PISSARRO. — 1897 : Carnival on the Boulevards, 25"X32-2/5".

On the Boulevards, 1897

It was from the Hotel Garnier that Pissarro announced the completion of six small oils during January 1897. Again his subjects were the *Rue d'Amsterdam* and the *Rue St. Lazare* (fig. 4) (984). Six little miniatures they were, and, although characteristic of their maker, they had offered but a moment's challenge. An idea was germinated: Why not a series of Paris along the lines of that recently completed at Rouen, only more direct and packed with animation?

A certain hesitancy went into the decision to paint at Rouen; he had allowed



FIG. 7. — PISSARRO. — 1897 : *Boulevard Montmartre, Spring Effect*, 14''×18''. Sidney Brown Collection, Baden, Switzerland.

the prospect to mull about in his mind before taking action. But the Paris project was not to be put off for a moment: A room with a suitable view was immediately reserved. "And it will be interesting to overcome the difficulties," he stated about his impending work⁹. Not before had he quite voiced the objective of conquering difficulties. A special strata of life was to whirl across the surface of the boulevard canvases, and a taut fabric of close-woven sensation to be extracted from a living spectacle.

The chain of boulevards that stretched through the core of Paris was more

9. *Ibid.*, p. 307.



FIG. 8. — PISSARRO. — 1898 : *Rue Saint-Honoré, Morning Sun*, 26"×21-3/5".
The Fine Arts Museum, Reims.

than a main artery of a metropolis; it was the informal place of assembly for a gregarious people. The bourgeois would make their traditional promenade, going down the boulevards by the left sidewalk and crowding the entire right one on the return. Rather sickly trees lined either side of the vista. Shops of all descriptions occupied little niches in the facades which progressed toward an indefinite vanishing point. People queued up for their turn to board horse-driven omnibuses. Hawkers praised dubious virtues of their goods to the great delight of strollers. At intervals, pedestrians could be seen entering a newspaper office,

a tailor's, or a watch shop. Some would glance over bills posted on free standing columns that dotted the streets; others paused before kiosks. Above the chatter of *midinettes* rose another sound peculiar to Pissarro's day and soon to disappear: the clattering of horses' hoofs.

Located where the boulevards made an oblique turn, the Grand Hotel du Russie (fig. 1) afforded Pissarro a long view down their sweeping succession. From above the street and through the recess of his window, Pissarro could look out upon the most complex motif that Impressionism ever knew. The glorious nature of rural districts now only peeked in above the roof tops. Within the limits of the boulevards, the blue of the sky had a harshness. There was uninterrupted movement: jutting facades and fragmentary rhythms. It was a problem in masonry, metal, and sharp light. To keep in step with the variety, Pissarro modified his technique, giving it a calligraphic intensity. Nothing of impact was to fade, nothing of vitality to be lost. Contrasting with his usual admirable calmness, the sixteen "boulevards," as he termed the work of this winter and spring of 1897, were acute



FIG. 9. — PISSARRO. — 1898 : *Place du Théâtre-François*,
Sun Effect, 29-1/5"X36-4/5". The Royal Museum of Fine Arts, Belgrade.

sensory portraits of the effervescent life culled from the thoroughfare.

It is necessary to reflect upon Pissarro's position: for the moment, he could not relax. Perhaps the close atmosphere and profusion of elements bothered him. The painting of this street in the Museum of Modern Western Art, Moscow (fig. 5) (993), stands as a triumph over such feelings. Despite the real strain of virtuosity, there was an abruptness in the painter's handwriting that does not signify ease. Little touches amalgamated, almost choking the canvas. Acid tones, a ruddy tonality, and the avidity by which he attacked the subject force the realization that style has been regulated to the candor of the motif. Under his natural arch of a sky, he set down the appearance of rhythms in motion and vibration: rows of



FIG. 10. — PISSARRO. — 1898 : *Avenue de l'Opéra, Morning Sun*, 26"X32-2/5".
Carrol Tyson Collection, Philadelphia.

chimney pots flanked by street activity, tumult, glitter, the staccato spacing of vehicles, organic patterns woven from pedestrians, in themselves a calligraphy of life—all this disciplined by and subjected to a strident projection into pictorial space.

Into this accelerated style Dr. Venturi reads a loss of the searching qualities that come with the application of taste¹⁰. Citing a penchant for purely casual effects, he referred to a nocturnal view of the boulevards (994) in which experimentalism was not without banality.

10. See Vol. I, p. 64, of L.-R. PISSARRO and L. VENTURI, *Camille Pissarro, son art, son œuvre*, Paris, 1939.

Of three canvases reserved for the painting of a Shrove Tuesday celebration, one suffers from the same defects (996). Its pictorial interest notwithstanding, the effect was cold, the coloration crude and devoid of real animation. A second carnival picture canceled the failure by transforming every negative feature into an act of splendor (fig. 6) (995). Indication of entangled streamers was gay, the crowd free of banality. The facades had nothing of dryness; the colors were applied in a fashion lively and free. And the unquestioned magnificence of this oil lies precisely in its heightened effect.

Two paintings did explore more intimate sides of the motif. He turned to the part of the street directly below and to the right of his window. Design became flat, action more wooden, and tones more restrained, achieving in the Chester Dale picture on loan to the National Gallery of Art, Washington, (999), a fundamental monochrome.

The majority of the series followed the tenor set by the Moscow picture. In these he almost forsook a wealth of light and atmosphere, so struck was he by other considerations. One hesitates, however, to apply a blanket rule to any part of Camille Pissarro's œuvre. The smallest painting in the series (fig. 7) (998) was of unsurpassed charm. In the city as in the country, Pissarro showed himself susceptible to spring's arrival. Pliant brushwork, jaunty rhythms, lilting forms, and a gracious harmony of gray-blues and greens cut the severity of that which had just gone before. Light reached a saturation point; vehicles were underlined with patches of it.

Pissarro's program for working at the Hotel de Russie was as natural as possible, despite the specialization unavoidable in a series. Each of the canvases was painstakingly brought forth, from basic, underlying values to the last touches of adjustment. From his correspondence it can be judged that Pissarro spent the better part of a month retouching what had already been "well pondered¹¹." Even then, before turning the series over to Durand-Ruel, it was perfected out at Eragny, far from the distractions of the city or a hotel room studio.



Georges Lecomte has left an eye-witness account not only of the master of the "boulevards," but the painter of the "avenues" as well: "Before his open window, or behind its panes with curtains drawn back—according to season and temperature—he would appear before his easel, palette in hand, a beret covering his head, his look keen and calm through glasses which had only half lenses to permit him to see well at a distance and fix his canvas through the lenses. The strollers, by chance raising their eyes to the story from which Camille Pissarro was working, could not know that this old man with a long white beard, who could be seen at work and uniquely attentive to his task from dawn to dusk, was one of the finest and most

11. CAMILLE PISSARRO, *Letters*, p. 311.



FIG. 11. — PISSARRO. — 1899 : *Le Jardin des Tuileries, A Sunny Afternoon*, 29-1/5"×36-4/5". — Ryan Collection, New York.

original painters of our epoch¹²."

From the Hotel du Louvre, 1898

After a summer and fall elsewhere, Pissarro returned to Paris in that season best suited to indoor endeavor. Neither the unsettled conditions prevailing in Paris (the Dreyfus Case), nor personal sorrow were to play any part in his forthcoming activities. Remembering Pissarro's extreme social consciousness, it is significant that he chose

to ignore opportunities presented by the Dreyfus Case. Jew and philosophical anarchist that he was, what was being aired must have been for him a special source of indignation. Ten years before, when a part of the radical fringe surrounding the Neo-Impressionist camp, Pissarro might well have raised his voice. But not now. There was a note of resignation, increased by old age and sadness at the death of his third eldest child: "Despite the grave turn of affairs, despite all these anxieties, I must work as if nothing had happened. Let us hope it will end happily¹³."



FIG. 12. — PISSARRO. — 1899 : *Le Jardin des Tuileries, Afternoon Sun*, 26"×36-4/5".

12. LECOMTE, *Op. cit.*, p. 11.

13. CAMILLE PISSARRO, *Letters*, p. 332.

Very much a family man, Pissarro deeply felt the loss of his son, Georges. To a letter consoling Lucien on the subject of their common bereavement, he appended the all-important post-script: "I almost forgot to mention that I found a room in the Grand Hotel du Louvre with a superb view of the Avenue de l'Opera and the corner of the Place du Palais Royal! It is very beautiful to paint! Perhaps this is not esthetic, but I am delighted to be able to paint these Paris streets that people have come to call ugly, but which are so silvery, so luminous, and vital. They are so different from the boulevards. This is completely modern¹⁴."

It is not difficult to picture Pissarro entering and leaving the Grand Hotel du Louvre by its small lobby, or working from one of those high ceilinged rooms with its thickly matted bed, commode, and lack of running water. Pissarro was right in calling the new motif "completely different from the boulevards"—for it had none of the old confining aspects. The open framework of a pleasant, airy square replaced the funnel-like perspective; the Avenue de l'Opera opened into the rear of the square. Bright energy of the sun radiated to the furthest recesses, allowing a supple, even technique to come to the fore. Everything pointed to a confidence of the sort lacking on the boulevards. Pissarro summed it up himself; he had to do with "a real painter's motif"¹⁵.



FIG. 13. — PISSARRO. — 1900 : *La Place du Carrousel, Tuileries*, 21-3/5"×26".

*
**

The spring before he had plunged into the milieu of the boulevards with more enthusiasm than foresight. Not so this time. Before settling permanently at the Hotel du Louvre for the rest of the winter, he made two tentative oil studies from

14. *Ibid.*, p. 316.

15. *Ibid.*, p. 317.

its windows late in December, 1897. One of them, an upright view of the *Rue St. Honoré* (1018), retained a hardness. The other was one of the most fragile effects ever attempted by Pissarro, the Place du Théâtre Français bathed in whiteness (1019). In the pink-white of fog, the mossy yellow of buildings, and the slate blue of cabs was supple indication of the replenishment at hand.

A beautifully cut and lightly brushed version of the *Rue St. Honoré* (fig. 8) (1021) leads into this felicitous year of 1898. If Pissarro ever proved himself the peer of his early source of inspiration, Corot, he did so in a canvas of the *Avenue de l'Opéra* (fig. 10) (1025), the happiest of six paintings based upon that particular subject. He never reached beyond the definition of the lucid exuberance of this perfect thing. The blond harmony was as brilliant as correct (Venturi); nothing impaired the stunning beauty of its unities, the ripeness of indication, the sense of well-being. Such equilibrium stands as an end result of the stable philosophy behind his entire career.

More complicated in arrangement was the best of three paintings of the square viewed from the most inclusive angle (fig. 9). Such assymetry would seem to reflect his manifest interest in the Japanese print makers. Sun-filled yellows played over pilasters and window frames, rendering their character succinct; a rich inlay of buffs and leafy greens completed the color scale. The more crowded aspects of design do not interfere with a greater simplicity but lend quaint appeal. In contrast to the architectonic treatment of the whole were the little figures, more varied and sprightly in their demeanor (Venturi), and the traffic breaking into all manner of patterns.

For many Pissarro's values will always remain a little too informal, but who can deny the near "classic" concept in which the "avenues" were done? With him, there was more insistence upon mastery of materials than with the others. Commenting on his latest efforts after they were placed on exhibition at Durand-Ruel's, Pissarro brought out their eminent clarity by a comparison that may seem odd to us of today: "My 'avenues' are so clear that they would not suffer beside the paintings of Puvis¹⁶."

The Tuileries, 1899-1900

During the first part of December, 1898, Lucien received a letter announcing that his father had engaged "an apartment at 204 rue de Rivoli, facing the Tuileries with a superb view of the Park, the Louvre to the left, in the background the houses on the quays behind the trees, to the right the Dome des Invalides, the steeples of St. Clothilde behind the solid mass of chestnut trees... It is very beautiful. I shall paint a fine series¹⁷."

16. *Ibid.*, p. 325.

17. *Ibid.*, p. 333.



FIG. 14. — PISSARRO. — 1901 *Le Pont-Neuf*, 32"×26"

Unfortunately nature proved a poor collaborator for the winter of 1899: "We have moved in and unpacked and I am hard at work... Until now I have only been able to paint effects of gray and rainy days, for since our arrival we have had miserable weather with winds that could unhorn bulls. They sweep across this great open space and make a deafening racket¹⁸." In March he was still "awaiting the thrust of the leaves and flowers so as to get more varied effects." At times work even had to be discontinued in face of undiminished fog. Several paintings from this period were dull, thick, and devoid of any effect save a muddled pictorial one. Only when this lethargic atmosphere cleared, could Pissarro breathe the necessary life into a number of the most handsome pictures of his career.

*
**

Indeed, it was a beautiful motif, far removed from the brio of the boulevards and avenues alike. Of all his late work (in reality, of his entire œuvre) these Tuileries pictures best approximated Eugene Delacroix's sought-after "feast for the eye." One can hardly imagine Oscar Wilde writing poetry about any of Pissarro's subjects, but he did write several stanzas on the Tuileries!

The flat expanse of Park permitted him to lay in with sketchy brush canvases rich in body (fig. 11 and 12) (1099, 1105)—broad poems filled with study of sunshine and blossom. We are offered bright and perfect days, cottony skies, nurses and perambulators, rectilinear patterns of grass, and an atmospheric emphasis.



FIG. 15. — PISSARRO. — 1902: *Le Terre-Plein du Pont-Neuf, Place Henri-IV, Morning Rain*, 29-1/5"X36-1/3".

Despite the increased technical freedom, it becomes apparent that Pissarro disciplined his feeling for composition after the formal intent of Le Nôtre, landscape architect to Louis XIV, and designer of the Tuileries. These are buoyant reincarnations of XVIII Century pastoralism in terms of the open air.

*
**

The apartment on the

18. *Ibid.*, p. 334.

rue de Rivoli was not relinquished, and the following winter saw more paintings of the Tuileries. Paris, rather than Eragny, was fast becoming his headquarters. True to custom, Pissarro started work in Paris at the very end of 1899. Sixteen additional "Tuileries" elaborated on an already well-established theme.

Again there were works of distinction mingled with others of more monotonous fiber. If anything, the handling was more schematic.

Little figures that had been scattered as if at random over the boulevards now were spaced in deceptively casual fashion. Walks punctuated flat green masses. Garden sculpture gave definite accent. Special attention was accorded decorative considerations. Pissarro cultivated the leisure necessary to dwell on the way things bloom and upon a nature forever gay.

As a pure study of sunlight, an oil of the *Place du Carrousel* could hardly be surpassed (fig. 13) (1136). However, three other views of the Place du Carrousel did not possess such juicy and economical handling; they were anemic in color, disappointingly stodgy in execution. The writer of this letter was not wrong when he wrote Claude Monet in 1900: "The friends who told you that I had painted some fine canvases of the Tuileries were being most indulgent. These paintings do not quite satisfy me. I am fighting against old age¹⁹." Rich moments to the contrary, his Paris paintings no longer manifested the large capabilities of two years before.

*
**



FIG. 16. — PISSARRO. — 1903 : *Le Quai Malaquais, Morning Sun*, 22"X26".

The cycle of inspiration really culminated in 1900. Its form was a modern "triptych" with the "avenues" holding the point of balance between the impact of the "boulevards" and the relaxed approach of the "Tuileries." To summarize in

19. Camille Pissarro, *His Place in Art*, New York, Wildenstein, 1945, p. 29.

larger terms: Against the prevalent consideration of Impressionism as a theoretical art and a search for "light," we confront here a chronology of many sources, inventions, and inspirations embracing an entire way of seeing phenomena. To produce these vivid transcriptions of town life, Pissarro has used his eyes with the panoramic insight of a motion picture camera, watching with disinterested objectivity the reflections all around as no one had quite done before.

Throughout we have noticed the incorporation of novel technical ideas—abrupt foreshortenings, candid emphases, or a curious blending of the casual and the calculated. Yet imaginative flights were subordinated to over-whelming absorption in the motif, deliberate perception, and sureness of hand. Such were his gifts, that in his hands these became the essence of creative freedom. He remains one of those masters of the values that are and always will be.

Three prints came from Pissarro's Paris adventure. While Rouen led him to make a masterful set of lithographs and etchings, to draw incessantly, and to make watercolors, Paris did not move him to draw to such lengths. It was more a matter of contact with pigment. All three pieces partake of an immediacy possible only in lithography. One was of the *Rue St. Lazare* (D. 184), another of the *Place du Havre* (D. 185)²⁰. The first, with its black lines and direct indication, and the inky values of the second reflect Pissarro's own words: "My graphics are not engravings but graven impressions." A third lithograph was different in character, a vignette-like impression of the boulevards (D. 191) evidently done from memory in 1899, two years after the series in oil.

— IV —

From 1900 to 1903

With undiminished interest, Pissarro planned additional work in the city. Immediately after the completion of the "Tuileries" we find him writing: "I found an apartment on the Pont-Neuf (28, Place Dauphine). It has a fine view... I am simply afraid of failing once again to avail myself of a picturesque part of Paris²¹." Almost to his death three years later, one floor of this residence in which the famed Jacobite, Mme Roland once held her salons, served as his headquarters.

The great majority of paintings done from there constitute an unfortunate aftermath to previous achievement. Pissarro worked over motifs of the Pont Neuf, the Seine River and the Louvre, and the Place du Vert-Galant periodically from 1900 until March 1903. He depended for much too great a length on themes bound to become flat, and, in time, rather characterless. Atmosphere made for empty

20. The three prints discussed will be found described and illustrated in: I. DELTEIL, *Peintre-Graveur, Catalogue des Graveurs de Pissarro, Sisley et Renoir*, Paris, 1923, vol. III.

21. CAMILLE PISSARRO, *Letters*, p. 340.



FIG. 17. — PISSARRO. — 1903 : The *Pont Royal* in the Spring, A Grey Afternoon, 18.2/5"X22".

picturesqueness; tones were as vapid as pristine. Where was the deeply felt, human concept that animated his brush and the adequate forms to set it off?

A very few fine creations do date from these years, but they are unique by virtue of their great rarity. Better to dwell on these than remain before the others. Especially to be cited is a frankly decorative picture of the *Place du Vert Galant* (fig. 15) (1226), that platform half suspended above the water and embellished by the equestrian monument to Henri IV. Here was an impeccably adjusted harmony, a delicate, exquisite beauty—within limitations.

Rarely did he achieve as fully realized an impression and as interesting a treatment as that of the *Pont Neuf* (fig. 14) (1176). The supple but austere sky was swept in with a wide touch; there was complete comprehension of the saturated air; interesting variations in color, the cold green of water at the right, purple and yellow flashes of tone in the facades, were worked against a fundamental gray. Lamp-posts and curving balustrades lent accent to the flow of traffic toward the opposite shore. Traffic was handled with a vigor reminiscent of earlier years. Rain-bespattered pavements called for welcome changes in paste.

*
**

The last year of Pissarro's life gave quite a different cast to his painting. A usual and ordinary series of the *Seine et Louvre*, *Pont Neuf*, and *Place du Vert Galant* was cut short by a change of residence. From the Hotel du Quai Voltaire which had played host to Wagner, and where Aubrey Beardsley had died in 1898, Pissarro wrote: "I am doing at present a series of canvases... the Pont Royal and the Pont du Carrousel, and also the sweep of the Quai Malaquais with the Institute de France in the background and to the left the banks of the Seine; superb motifs of light ²²."

A refreshed Pissarro emerged, not at all the artist of several years before, but rather a painter of charming sentiment. The fantasy and interplay of light in these last subjects were all to the side of poetry. Technique broke the furthest bonds of rigidity; color seemed to dance. A less formal attitude toward composition came into prominence. The dividing line between elements became vague, but firmness was never lacking. He was "less and less interested in the material side of painting (the lines)." All was to be summed up in terms of "spots." It was a matter of securing the inevitable relationship of sky, ground, and water, he went on to say. And the problem, he concluded, was "to gather everything, even the smallest details of a picture into the harmony of the whole, that is to say, the accord ²³."

Three canvases were devoted to the *Pavillon de Flore*, and four to the *Quai Malaquais* (fig. 16) (1289), one of them upon a tiny sheet of zinc, a whim deriving from his graphic work. These breathed with spring air and poetic utterings. In

22. *Ibid.*, p. 355.

23. *Camille Pissarro, his Place in Art*, pp. 29-30.

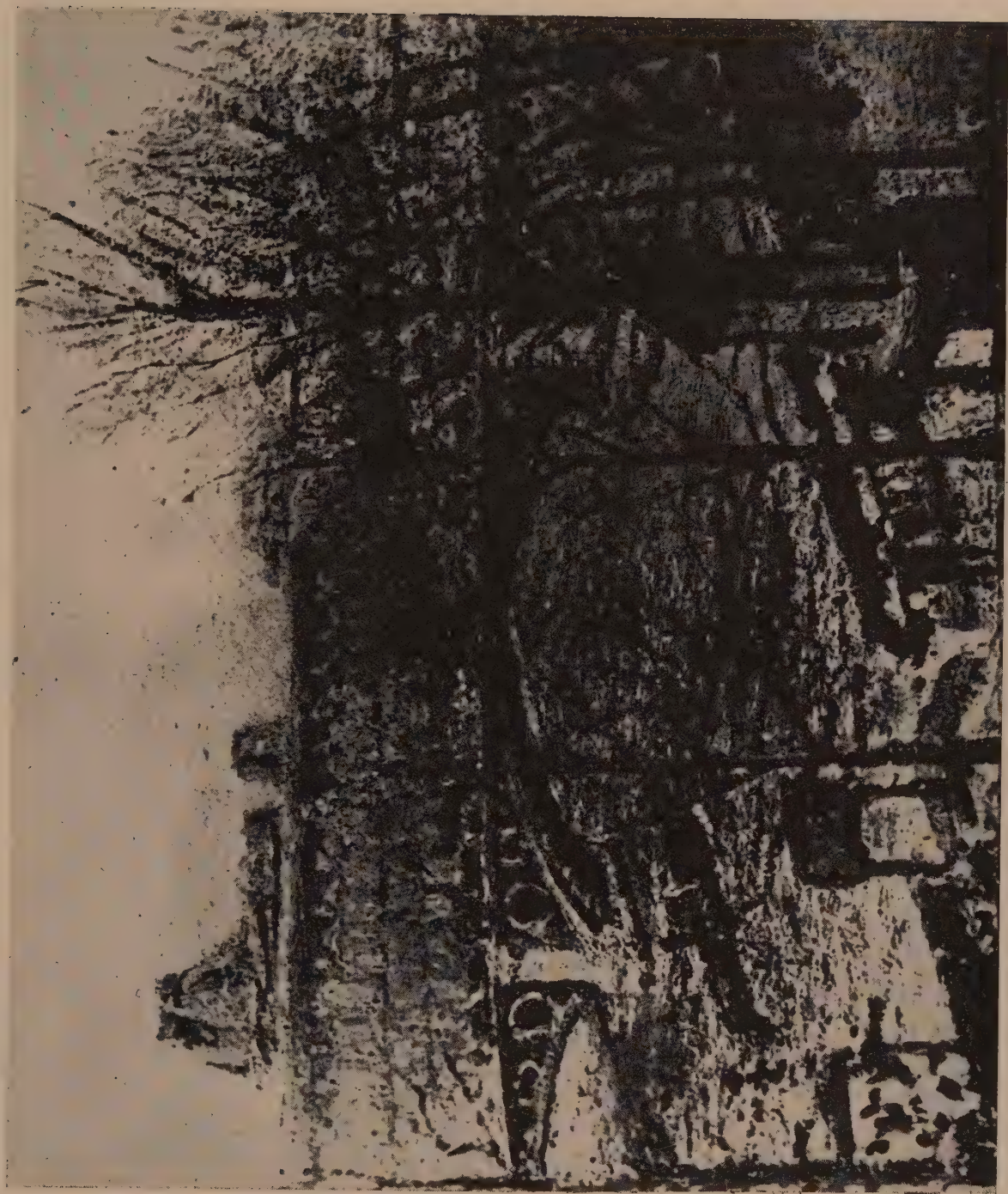


FIG. 18. — FISSARRO. — 1903 : The Pont du Carrousel, Afternoon, 21-3/5"X26".

the soft, shimmering tone spots of the *Pont Royal* (fig. 17) (1295), he reached a fairy-like flowering. A study of the *Pont du Carrousel* (fig. 18) (1297) was a rhapsody in blue, turquoise, green, red, and pink. In less violent fashion, Pissarro seemed to hint at the garish colors so soon to be used by the "Fauves." And the patches of tone abbreviated pictorial factors into salient symbols.

His last paintings done at Le Havre in the late summer of 1903 and finished a month and a half before his death, revealed a similar freshness. Further urban painting had been planned, but that project became his deathbed. By the time of his death (November 12, 1903) Pissarro had already reached a limit of art. A decided trend—from tactile sensations to a synthesis of accords—had been pursued to its conclusion.

*
**

Early critics or Impressionism were quick to cast an appreciative eye upon Pissarro's urban painting. Wynford Dewhurst was particularly enthusiastic, as were Duret and Maclair. Unfortunately, Dewhurst contrasted the Paris pictures with the "drab landscapes Pissarro painted with such a niggling touch prior to 1886"²⁴. Here was set the pattern of partial neglect that had been Pissarro's fate until very recent years.

The writers inclined to praise the cityscapes after a cursory glance at previous achievement, have also committed a grave fallacy. Long before the advent of the "boulevards" Pissarro had created a number of the most powerful landscapes of modern times. In the 1870's he gave timelessness to the contours and undulations of the country-side about Pontoise. The National Gallery of London has by him an interior that is worthy of a Chardin; his drawings give additional meaning to the line and texture of drawing pencil. And so it goes through an endless variation. In summarizing a career prodigiously rich with rural painting, Pissarro added "an unpremeditated appendage" in which he "put to good use the methods he had previously employed, whenever they enabled him to gain greater intensity of light and color"²⁵.

RALPH T. COE²⁶.

24. WYNFORD DEWHURST, *Impressionist Painting: Its Genesis and Development*, London, 1904, p. 51.

25. THEODORE DURET, *Manet and the French Impressionists*, London, 1910, pp. 131-132.

26. The catalogue raisonné of Camille Pissarro with its excellent critical study by LIONELLO VENTURI gave this author his cue: L.-R. PISSARRO and L. VENTURI, *Camille Pissarro, son art, son œuvre*, Paris, 1939. —*Camille Pissarro, Letters to his Son, Lucien*, New York, 1943, provided rare access into his views and temperament as well as activities. In liberally using quotable passages from this volume, I also wish to express the depth of my indebtedness to its editor, John Rewald, for lively "sessions" on Pissarro and others which I shall long remember. Pantheon Books of New York generously allowed these excerpts to be printed by me. —In addition to these major sources, GEORGES LECOMTE's biography (*Camille Pissarro*, Paris, 1922) contained an eye-witness account of Pissarro on the motif not yet translated from the French. An exhibition catalogue, *Camille Pissarro, his Place in Art*, New York, Wildenstein, 1945, contributed two valuable quotations. I also had recourse to two early books on Impressionism: DEWHURST's *Impressionist Painting, its Genesis and Development*, London, 1904, and DURET's *Manet and the French Impressionists*, Engl. ed., London, 1910.—I extend my thanks to Agnes Mongan for her suggestions regarding the text, and as well to those who allowed me photographs and/or to see the paintings.

REMBRANDT'S "DANAE" AND ITS REAL SUBJECT

— IV —

Rembrandt and Cats have already been compared. The parallel—drawn by Mr. Hans Kauffmann¹—dealt with panels painted by the master from 1632 to 1635 and with the *Nuptial Ring*. It is because of their fantasy that the artist and the writer are shown to us as being related. Both were creators of an enchanting Orient: river banks with big trees, steep rocks, interiors decorated with Turkish rugs, silversmith works, weapons, heavily embroidered garments and lavish jewelry. Salomon's bed celebrated in the poet's song calls that of the ex-Danaë to mind. (See the verses to which reference is made here in the French text of the present article. They do not appear in translation.)

A common style, concludes Mr. Kauffmann, and elsewhere, when Rembrandt and Cats conceive in the same way the *Dismissal of Hagar* and the *Sacrifice of Abraham*, he proclaims their common spirit. But he goes even further. He mentions works in which Rembrandt is supposed to have illustrated a passage by Cats. Thus three of the master's "Bathshebas" become the heroines of the *Nuptial Ring*. One (Rennes Museum) would be *Rhodope in her Bath*, the other (Liechtenstein Gallery), *Bocena*, the third one (former Mandl Coll., Wiesbaden), *Orlenda*. Painters do not choose subjects which are self-contained for the general public, objected Hofstede de Groot. But, there are exceptions: Knupfer borrowed from the *Nuptial Ring*, the theme for his painting, *Athenais, Empress of Byzantium, Repudiated because of an Apple*². But the three Bathshebas are simple figures and not sufficiently defined to be closely adapted to a text. The evidence produced by Mr. Kauffmann is still less

convincing with regard to the *Sophonisbe* (Prado), or the drawing of the *Angel Appearing to Samuel* (Kupferstichkabinet, Berlin). He is therefore unable to establish the relationship between Rembrandt and Cats. But to him still goes the credit for having stressed the relationship of their artistic conceptions around 1635, and in particular, the similarity of their Orientalism. Had the Hermitage canvas been then called *Leah* a heroin of Cats, and not *Danaë*, Mr. Kauffmann would not have failed to produce her in support of his thesis which she was better than all others, qualified to support. Rembrandt and Cats treat the Biblical episode of Jacob's Nuptials in the same way—a humorous way, familiar to the writer but not to the artist. Moreover, certain details, either in his painting, or in that of Bol's which is inseparable from it, suggest the *Nuptial Ring* rather than the Bible as their source of inspiration.

Let us first introduce to our readers, that strange work, the *Nuptial Ring*³, so typical of Cats. He has devoted two big volumes to marriage. In the first one (1625, *Marriage*)⁴, he was unsparing in his advice to spouses. In the other, the *Nuptial Ring*, he addresses himself to bachelors. He appears there as the defender of marriage. Calvinism which predominated in the United Provinces, differed from Catholicism in that it held the state of marriage in greater esteem than that of celibacy and had to contend with Rome in regard to the marrying of pastors. The book was in keeping with both the religious beliefs and domestic tastes of the Dutch people. Cats was assured of tremendous success. It stressed the physical and moral need for marriage. God willed marriage by creating love.

He imposed it on Adam and Eve. He himself has given and will give—"from the beginning to the end of the world, from the Flood to the Last Judgment—the example of his spiritual union with man." Christ will for ever be the spouse of the Church. These physiological and theological arguments occupy especially the preface and the fourth part of the *Ring*. The three other parts pretend to guide young men in the choice of a mate. "I can see a man looking at the ring, fascinated, as if it were to contain nothing but pleasure. O! My friend! You are mistaken! Whoever rocks little children... must often sing without joy! Never is the household free from worries... Come with a pure heart to take advice from wisdom... for those who will receive this golden jewel without having tested it first with the touchstone, will find only sorrow and none of the joys they had hoped for⁵."

This touchstone consists of a series of nuptial adventures, of which the Bible, ancient history, legend and fiction, furnish the theme. The frontispiece of the book characterizes this disparity (fig. 1). Under the aegis of Christ and the Church—mystical spouses—more or less edifying couples are shown. On the left, Adam and Eve parade, whereas our trio—Jacob, Leah and Rachel—chat animatedly. On the right, a couple of "cynical" Greeks: Crates the hunch-back and Hiarchia; then, matching them, a fictional couple, King Ulderick and the shepherdess Phryne Bocena. Each of them represents a "case": marriage brought about by force, by reason of state, by the love of beauty or that of Philosophy, or suggested in dreams; marriage between two mates with different standards,

marriage between widowers and widows, etc. According to Cats, any candidate for marriage should be able to find in this gallery a helpful example corresponding to his situation. Probably not easily, for the "cases" are exceptions and of doubtful morality. Therefore Philogamus, a young bachelor, and his mentor, the widower Sophroniscus, carry on a dialogue after each story, in order to help the reader to draw all the benefit from it.

One has only to look at our trio on the title-page of the *Ring*, to realize that their story will be told according to Cats' method which consisted in amusing in order to edify and even going so far as to parody the Scriptures in order to get their teachings accepted. Let us summarize the chapter concerning them: the *Marriage of Three or the Legitimate Union of Jacob with Leah and Rachel*⁵. In some six hundred verses, he paraphrases forty lines from the Genesis. He begins at the time Jacob arrives at his uncle's estate. We know from the Bible the purpose of his trip. Jacob, the son of Isaac and Rebecca, drew down on him by his disloyalty the hatred of his brother Esau. He managed to take over his birthright for a mess of pottage. Then taking advantage of Isaac's blindness, he had usurped the last paternal blessing, loaded with prerogatives. Rebecca thought it prudent to keep him away in order to put him out of reach of Esau's resentment. She sent him to Laban, her brother, a rich pastor in Mesopotamia. Cats now takes over. Jacob is struck by love as soon as he sees Rachel, "her lovely face, her magnificent body." "He becomes inflamed like sulphur meeting fire." "In order to obtain her hand, he serves Laban faithfully for seven years. The day of the wedding comes at last! Everyone rejoices in the happiness of the lovers" who for so long lived only on sentiment and hope." Laban arranges a lavish feast. "Wine flows... youth makes merry with songs, shouts, springs... The din reaches its climax when the bride is taken to her room." According to a tradition of modesty, she wears a veil, the "mad strip" is removed from her path. Preceded by the nuptial torch, she is "firmly guided across various rooms. No one can follow or detain her..." Under cover of the surrounding tumult and the deserted passage," Rachel is juddled, and Leah, "garb-

ed in white, adorned like her sister," is "in the blinking of an eye drawn into the game... The old fox [Laban] has operated so cunningly that no one has noticed anything... The [false] bride is put to bed, and the candles taken away. The bridegroom is called and ushered in. Quite in good faith he gives himself to the young girl as to his true bride. The joy, the wine, the darkness work together" and are all conducive to his not noticing the deceit in the dark. "But when the golden sun rises, he opens wide his eyes, draws the curtain from the bed... How can beauty vanish so in one night? I paid too much for this girl," he mumbles. In the end he recognizes Leah. What can he do? Quarrel with her? Arouse the whole house? Hide in the desert? He decides to seek out and remonstrate with Laban. "What is the meaning of this strange switch?" And in forty verses he speaks of the past services he rendered and brands the reward he got. "In one night your daughter has become a s... and I a scoundrel. Give me what is owing to me and take back what is not for me; marriage is a choice." Laban is evasive, and stutters, that Jacob is extremely rude; that he would do well to mend his manners and show respect for his uncle's white hair. As to the services rendered, they are not so extraordinary. Laban had furnished him with valets, had treated him as a relative and not as a stranger; he even let him "fool around" with his Rachel while he was tending the flocks. Did he not trifle with her? Did he not carve the following on an elm tree: "By the time you give some shade, my heart's desire will be granted?" Matham's illustration (fig. 2) shows us this idyllic couple and, on the tree, the inscription translated into lapidary French: "To lovely Rachel, Long Live Love!"

At the end of seventy-four verses which have assuaged Jacob's wrath, Laban enters in the very core of the subject and remains there with an obligingness which should have delighted Cats' readers. The upshot of his long speech is that this "gay dog" of a Jacob does not seem to have been bored with Leah's company. After comporting himself the whole night as her real husband, it is too late to repudiate her. It would be much too easy to "ruin a weak young girl, then to send her back, insult the father, hurt the mother,

and ask for a brand new bride... No, young man, this is not consonant with the laws of our country... The bed is an indissoluble bond..." After the reasons Laban invokes the one biblical argument—to marry off the elder before the younger—is mentioned only as an afterthought.

A last jab finishes off Jacob. "You accuse me of trickery," his uncle says to him, "and you claim that the effect of my deceit amounts to an annulment. How then did you manage to catch the blessing of your father? You were blessed and blessed you remain, in spite of Esau's tears. You have told us that many a time rejoicing no end in the prerogatives you enjoyed. Why should I not follow in your footsteps?" Jacob, exhausted, argued no longer. In three verses, Laban promises him to add Rachel to Leah on condition that he serves him another seven years. In four verses, Jacob resigns himself and accepts. The marriage of Rachel, as in the Bible, is only announced. After the final point, Philogamus and Sophroniscus enter the scene and ratiocinate on the "case." They stress Jacob's nocturnal mistake. Certainly, they blame Laban and Leah, but it seems that their main concern is to establish that the "bed is indeed an indissoluble bond." The "sweet youth" to whom they were appealing, no doubt took great interest in their comments and in their conclusion.

The nuptial bed! With Cats, this is the pivotal point of the intrigue—the altar legalizing the false spouse! Stupendous, magnificent, it fills Rembrandt's canvas; between the curtains, the bride, nude, with only her white and gold shoes within reach; her ardent face, the little Eros watching her, convey an inspired echo of the poet's broad galantry.

Both compositions of Rembrandt and Bol connect to the story with the figure of Leah. The Scriptures give the whole importance to the awakening of Jacob, which inspired the two paintings by Ter Brugghen, Cats, on the other hand, stresses the departure and the putting to bed of the bride. They form the theme of his drama, of which the long speeches of the following day are but the epilogue. Rembrandt and Bol chose, in that theme, the decisive moment and they adopt at the same time, the getting up of Cats, as opposed to that of the Bible. "In the evening, he took his

daughter Leah and brought her to him," reads Genesis. The motif was presented in the same way as that of Sarah bringing Agar to Abraham's bed. Earlier we saw Cats' text, "The bride is put to bed," and Rembrandt gives her the traditional hand-maiden, offspring of the antique nurses who, in the pictures of Ter Bruggen, take part in the morning quarrels. "Someone takes the bridegroom in." This "someone" Bol naturally represents in the person of Laban, the author of the deceit, and he gives Jacob a naive and lost look in accordance with Cats' verses.

A secondary feature in each painting also evokes the *Marriage of Three*. Mme Shelly Rosenthal thinks that Bol had known the illustration of Van de Venne, the *Awakening of Leah*, reproduced in our second article, and she sees indication of it in the x-shaped armchair, holding a garment, on the right side of the two compositions. Let us add another note in favor of this opinion. Van de Venne sometimes adheres to the archaic custom of representing, at the corner of his plate, and as if on the fringe of the principal scene, another episode of the narrative. At the very place where, in *Candaule Showing his Wife to Gyges*, for example, he describes the murder of Candaule, he brings out, in the *Awakening of Leah*, with the outline of a shepherd tending his herd, the seven years of bondage through which Jacob won Rachel. Bol, in a corner of his canvas, above a kind of dais and behind a curtain, in his turn, recalls the constancy of his hero: on an altar where glow tapers and cassolettes, he has perched the statue of a dog—emblem of fidelity.

Rembrandt has a Cupid weeping at the head of the bed. It is the only time the artist adds Mythology to the Scriptures. We know, on the other hand, that Cats, with an educational purpose in mind, frequently created some confusion between the holy and the pagan favored by humanism. With him cupids appear with or without reason. They sometimes play the part of little angels in illustrations of his works⁷. The reading of the *Nuptial Ring* may have induced Rembrandt to place under the aegis of Eros, an amorous scene, even if a Biblical one.

How can we end up in establishing a relationship between the *Nuptial Ring*, Rembrandt's *Leah* and that of

Bol? Bol's painting obviously stems from the poem. It is additional presumption in favor of the fact that Rembrandt's painting—Bol's model—originated from the same source. Moreover, between 1636 and 1638, Jacob's loves are the order of the day in the master's workshop and the *Ring* is well known. A drawing (fig. 3) translates in terms of the romantic style, Matham's illustration reproduced here (fig. 2)⁸.

The imprimatur on the book is of April 4, 1635. Rembrandt's *Leah* bears the year 1636, the same as the frontispiece (fig. 1). However, it is agreed that the publishing was postponed until 1637, date of the title. The artist would then have known this work before its appearing in book-stores—a very plausible assumption which Mr. Kauffmann defends⁹. But in presenting it almost as a certainty, the later displeased Hofstede de Groot, who rejected it unconditionally¹⁰. A propos of *Leah*, we will reproduce the most striking arguments of Mr. Kauffmann. He bases them on the Dutch literary customs and manners as well as on Rembrandt's connections and tastes.

Cats writes his book from 1630 to 1633. He considers it as his main work, "the most cherished of his children." He writes it in Dutch so that it may reach all his countrymen. But he wants a Latin translation of it so as to be able to have it widely circulated abroad. For this, he calls upon the philosopher and fine wit Caspar Van Baerle (Barlaeus). He sends him the manuscript in January 1634. The translation—for which Van Baerle gets the assistance of Cornelis Boey—drags on for several years and appears in 1643. Even before 1634, certain chapters had become widespread. Van Baerle claims to know two of them. As soon as he is in possession of the complete text, he hastens to make it known. He writes, in 1634, that the *Ring* is "favorite reading in his family." He could have added, we have no doubt, "among his friends," too. He was a frequent visitor to the castle of Muiden, where Hooft, poet and fine wit, entertained the social and intellectual elite of Amsterdam and The Hague. One took pleasure there as in the Hotel de Rambouillet, amongst others, in reading new works mostly unpublished. Van Baerle must have brought there the *Ring*. The book was impatiently awaited for Cats had never been so

much in the limelight. During that year 1636, he reached his apogee, not only of his literary reputation but of his political career. He was appointed to the first post of the Republic after the Stathouder: Grand Pensionary of Holland—a post he was to keep for fifteen years, thanks to his spirit of compromise.

Was Rembrandt often at Hooft's, as Mr. Kauffmann seems to imply? It is doubtful, although he depicted the site of Muiden in an etching and two drawings. But in order to get a copy of the *Ring*, all that he needed was to know Van Baerle, and he knew him. The philosopher composed a distich on Dr. Tulp's amphitheatre probably inspired by the *Lesson in Anatomy* (Museum of The Hague, 1632)¹¹; a quatrain on a portrait of Anslo the preacher, which is certainly Rembrandt's masterpiece (Museum of Berlin, 1641)¹²; and lastly, an inscription of fourteen verses, for an engraving of the master, the portrait of Sylvius the preacher (1646). He thus associated himself with the posthumous homage which Rembrandt paid to Saskia's venerable old cousin (died in 1638), godfather by proxy of his first child, and of whom he had already made an engraving in 1634¹³. Van Baerle had taught at Leyde, from 1621 to 1631. His relations with the artist date perhaps from that time, and were cemented at Amsterdam thanks to several common friends, the Dr. Tulp, who sat for the *Lesson in Anatomy* and, especially, Constantijn Huygens, executive secretary of Frederic-Henri. The latter had asked Rembrandt, his protégé, for five scenes from the *Passion*, for the Stathouder, which kept them in contact with each other from 1633 to 1639. On the other hand, as one of the pillars of the Muiden Cenacle, he kept up with Van Baerle, between their meetings, a literary correspondence, both frequent and friendly.

Rembrandt could therefore easily have read the manuscript of the *Nuptial Ring*. Still it was necessary for him to want to. Mr. Kauffmann describes him to us as being enough given over to the group of humanists to share their interests. He evokes, through a multiplicity of strokes, the sociable Rembrandt of the 1630 to 1640 period. This Rembrandt, we forget him too much in favor of the pathetic outlaw he was later to become. He enjoyed being in the cultured circle where, thanks to Constan-

tin Huygens no doubt, he has found a large and appreciative clientele. He neglected nothing that would help him stay there. He did the portraits of the brother and brother-in-law of Constantin, and offered him a large painting (*Samson Blinded by the Philistines?*). He does so well that he can wish—at the end of a letter—good health and happiness to that great personage “and to his family,” or “extend his kind regards,” to him and “his friends”¹⁴. He thus advanced his career, which he aspired to be like Rubens’ but at the same time he satisfied his tastes. Had he not until the age of fifteen—in college and then at the Leyden University—received the education of a future scholar¹⁵? His “Minervas” with their in-folio volumes, his “Floras” show, as Mr. Kauffmann points out, the influence of humanism, which may also have guided his choice of books. He must have come across the *Ring* too, we believe, but it was with his strong personality—receiving more than was actually offered to it. Jacob’s mistake struck him, because it flattered both his new sensuality and his artistic conceptions. He was then looking for “liveliness,” and here was Cats, displaying his conventional vehemence. He was dreaming of exotic glows and there he was hearing of an Oriental fete. He loved the clash of lights and shadows, and he was offered a description of torches glimmering in the night. Out

of a vulgar poem he made a masterpiece.

Whether Leah, the ex-Danaë, drew inspiration from Genesis or, as is most likely, from Cats’ circumlocution to know its real subject remains equally interesting. We can henceforth fully appreciate this major painting and give it its proper place in Rembrandt’s work. “Be it Danaë or Sarah,” wrote Emile Michel, tired of the discussions around its title, “it is chiefly a study of the nude”¹⁶. No, for Rembrandt intended to do something more: he endowed this body with a soul. He expresses Leah’s emotion at the moment her future is at stake. If Laban’s trickery fails, it means for her a sad and humiliating spinsterhood, to which her physical disgrace condemns her. (The master retained the “ugly and weak” eyes which blink.) If it succeeds, it means conjugal felicity and the rank of first spouse. She hears Jacob. For an instant she raises her head which she had been hiding, looks around furtively, holds out her hand in an unconscious gesture of appeal and, on her face, where fear and hope are clashing, there already appears the joy of triumph. Leah is part of the series of Rembrandt’s canvases in which from the beginning to the end of his life, he expressed human “passions.” Here, he chooses a sudden and sharp emotion which lends itself to a quick interplay of mimicry. The fact is that

what he was then aiming at, as he wrote to Huygens, was at “the strongest and most natural liveliness”¹⁷. Around our painting violent canvases cause sensation: the *Sacrifice of Abraham* (1635), *Gany-mede* (1635),—and the most restless of all—*Samson Blinded by the Philistines* (1638). In it the figures are carried away by almost physical impulses if not reflexes. Leah shapes up a moral debate; the master reaches into the world of feelings. He will—little by little—penetrate into the most subtle, the deepest ones, those that call for a calm countenance and discreet gestures. Twenty years after Leah, he was to paint his second great Nude, *Bathsheba* (1654, Louvre) who, lost, absorbed in her thoughts, appears, hesitant on the verge of sin.

As we know it now, the Hermitage painting marks a stage in the private life of Rembrandt—that of expansion and happiness. It also marks a stage in the painter’s career, the one in which he shared most intensely in the national life—the inborn tastes, the religious conception, the literary culture—of Holland. Finally, this painting marks a transition in his work: Leah, an offspring of his fiery youth, is a forerunner of the sublime creations of his mature period where a despotic feeling gleams in a silent and motionless world.

CLOTILDE BRIÈRE-MISME.

LE VOYAGE DU BUCENTAURE PAR FRANCESCO GUARDI

La *Festa della « Sensa »*, fête de l'Ascension, était la plus splendide des fêtes nationales de Venise. C'est alors qu'on célébrait le *Sposalizio del Mare*, le mariage de la ville de Venise et de l'Adriatique. Le *Sposalizio* commémorait à l'origine la conquête de la Dalmatie, vers l'an 1000, par Pietro Orseolo qui fit de Venise la maîtresse de la route de la Terre Sainte, mais on continua à célébrer cette fête jusqu'à la chute de la République. Tous les ans, le jour de l'Ascension, anniversaire du départ de l'expédition victorieuse du Doge, le Doge régnant s'embarquait sur la galère sculptée et dorée, appelée le Bucentaure, pour se rendre avec son escorte au Lido, où la cérémonie du mariage était renouvelée. Arrivé en vue du large, le Doge y jetait un anneau béni en prononçant les paroles : *Desponsamus te, mare, in signum veri perpetuique Domini* (Mer, nous t'épousons en signe de souveraineté positive et perpétuelle). Le Bucentaure se dirigeait ensuite vers Saint-Nicolas du Lido où on célébrait la messe, après quoi Son Altesse Sérénissime et sa suite retournaient à Venise pour y assister au banquet suivi d'un bal masqué. Des flottilles de galères, de chalands, de gondoles et de petits bâtiments de mer merveilleusement décorés, suivaient le Bucentaure, au nombre de quatre ou cinq mille parfois, selon un spectateur du XVII^e siècle, tandis que des navires de guerre et des bateaux marchands pavoisés saluaient et tiraient des salves, alignés le long du canal, depuis San Marco jusqu'au Lido. Un spectacle aussi pittoresque ne pouvait manquer d'être un des thèmes favoris des *vedutisti* du XVIII^e siècle, et nul ne l'a dépeint plus fréquemment et de façon plus délicate que Francesco Guardi.

Il consacra de nombreuses peintures aux étapes successives du voyage pittoresque du Bucentaure du Quai des Esclavons jusqu'au Lido. Un tableau daté de 1763 environ et se trouvant à Toulouse, le premier en date des représentations de la Fête de l'Ascension par Guardi, montre le Bucentaure au moment où il se met en route. Un autre tableau, à Glasgow, le montre au moment où il atteint le large. Un

autre tableau encore, au Musée du Louvre, faisant partie d'une série de douze vues de Venise, ainsi qu'une autre version du même à Philadelphie, figurent l'arrivée du Doge à Saint-Nicolas du Lido. Le voyage de retour est représenté sur un tableau du Musée d'Etat de Copenhague. D'autres tableaux encore sur ce même sujet se trouvent à la National Gallery de Dublin et dans diverses collections privées.

En plus des peintures, Guardi a aussi laissé un grand nombre de dessins sur ce thème. Parmi les plus connus, citons le *Bucentaure devant le Fort Saint-André* du Musée Correr de Venise, la *Barque de Cérémonie Bucentaure et des Gondoles*, du Metropolitan Museum de New-York, le *Bucentaure s'approchant du Lido*, du Fogg Museum de Cambridge (Etats-Unis) et le *Bucentaure partant pour le Lido*, anciennement dans la collection Benois. Ajoutons à ceux-ci le dessin récemment acquis par la Bibliothèque Pierpont Morgan de New-York (fig. 1).

Ce dessin faisait autrefois partie de la collection David-Weill de Paris ; et une description sommaire, avec reproduction, en existe dans le catalogue de cette collection dressé par Gabriel Henriot². En dehors de la brève notice dans l'édition hors commerce de ce catalogue, au tirage limité d'ailleurs à 200 exemplaires, ce dessin a passé inaperçu. Étant donné qu'il se distingue par la superbe fraîcheur du style de Guardi à son mieux, à quoi il sied d'ajouter la valeur qui s'y attache en tant qu'étude préparatoire pour un tableau connu, il nous semble digne d'intérêt de signaler sa présence dans une collection publique américaine.

Le format en est peu courant. Ses dimensions (h. : 372 mm ; l. : 813 mm) en font un des plus grands dessins de Guardi. Ce support, exceptionnellement grand, a été obtenu en collant ensemble le verso d'un tirage d'une gravure de Carlo Orsolini, graveur vénitien mort en 1784, et une feuille de papier un peu plus petite³. Le dessin

est à l'encre et au bistre, légèrement rehaussé de lavis transparents et de quelques forts accents au premier plan. On aperçoit çà et là des traces du rapide croquis initial à la craie noire qui servit d'ébauche à l'artiste, et à l'extrême gauche il y a une partie inachevée où l'artiste n'a pas repassé à l'encre les contours tracés à la craie. Immédiatement au-dessus de cette partie et dirigées vers le côté opposé, on voit de vagues traces d'une esquisse à la craie noire d'un intérieur d'église, esquisse qui devait déjà se trouver sur la feuille lorsque le peintre (qui, comme on le sait, utilisait jusqu'aux emballages de son tabac pour ses croquis), se mit à couvrir de dessins le verso de la gravure d'Orsolini.

Le dessin représente le Bucentaure et sa suite de galères, de bissonne et de gondoles convergeant vers l'église Saint-Nicolas du Lido, dont la campanile se profile au centre du tableau. Le Bucentaure lui-même, avec une galère de cérémonie et un groupe de gondoles, fait directement face à Saint-Nicolas, formant le pivot central du vaste demi-cercle esquissé par toute cette flottille. A l'extrême droite, une galère majestueuse tire une salve, et au premier plan à droite, une gracieuse galère de cérémonie à deux mâts, pavillons au vent, suit le chaland du Doge. Du côté gauche, avance un groupe d'embarcations rococo richement ornées, aux proues couvertes d'arbres. Légèrement esquissés à la craie, les contours de l'île de Sainte-Hélène se devinent à l'extrême gauche (Cf. les deux vues de l'île dans les dessins de Canaletto, à Windsor)⁴.

Tandis que les dessins de la fête du Bucentaure des Musées Correr, Metropolitan et Fogg sont de hâtifs dessins sténographiques exécutés directement à l'encre, et très probablement sur place, les dimensions de notre dessin et son exécution un peu plus explicite semblent exclure la possibi-

charistie et de la Passion. On y voit les mots *Sacrum Convivium* et la signature *Cav. Orsolini fec.* Les trois compartiments sont vides, destinés probablement à l'inscription de noms ou d'un texte. L'autre feuille de papier porte un filigrane de trois croissants sous lequel on voit le mot *Mezana*.

3. La gravure est composée d'une page divisée en trois compartiments par un cadre orné où figurent les symboles de l'E-

lit d'une esquisse faite sur place, bien que ses réelles qualités d'observation directe de la nature fassent penser à un travail sur le vif. D'autre part, ce dessin n'appartient pas à la catégorie des dessins détaillés et achevés comme celui de la collection Benois, et il possède une fraîcheur et une spontanéité qui sont le propre d'une esquisse d'après nature. Mais, tout comme le dessin de la collection Benois, celui de la Bibliothèque Morgan se rapporte à un tableau connu. C'est une étude complète pour le tableau qui se trouvait autrefois dans la collection de feu Italico Brass, artiste et collectionneur vénitien, mort en 1943. C'est à l'amabilité de son fils, le Dr Alessandro Brass, qui en est le propriétaire actuel, que je dois de pouvoir le reproduire ici (fig. 2)⁵.

Le dessin et le tableau sont très proches l'un de l'autre, sauf pour le fait que la superbe galère qui surgit si ostensiblement dans la partie droite du dessin et en constitue un des plus beaux morceaux, ne figure pas sur le tableau. Elle a été remplacée par un vaisseau moins imposant, pour donner peut-être plus d'unité à la ligne de l'horizon. Bien que le dessin soit en réalité une étude plus ou moins complète pour le tableau, l'effet n'est pas tout à fait le même par suite d'une différence dans les proportions. Le dessin (h. : 372 mm ; l. : 813 mm). est plus long et légèrement plus étroit que la peinture (h. : 500 mm ; l. : 700 mm). Sur le dessin le sentiment de l'espace et d'une grande étendue d'eau sont plus marqués, tandis que sur le tableau, le point de vue du spectateur semble avoir été rapproché, rendant plus apparents les détails de la fête. Avec le rétrécissement du premier plan sur le tableau, l'étendue de ciel arrive à occuper les deux tiers de la composition ; d'autre part, la représentation détaillée de l'île Sainte-Hélène — qui est à peine indiquée à la craie sur le dessin — raffermirait le côté gauche de la composition, ce qui ajoute à l'équilibre de l'ensemble. La partie inachevée du dessin est cependant intéressante puisqu'elle met en lumière les méthodes de travail de Guardi.

5. La peinture de la collection Brass a été reproduite par GINO DAMERINI comme étant attribuée à Guardi. MAX GOERING accepte sans aucune réserve cette attribution et date l'œuvre des années 80. Le tableau était connu de SIMONSON qui l'a reproduit dans la "Gazette des Beaux-Arts" en indiquant qu'elle faisait partie à l'époque d'une collection américaine.

Par son style, le dessin de la Bibliothèque Morgan semble se rattacher à la dernière période de la longue carrière de Guardi, à savoir la période comprise entre 1780 et 1793 à laquelle appartiennent le plus grand nombre des dessins du Musée Correr⁶. Une date entre 1780 et 1790 est également suggérée par sa parenté avec le style de la peinture de la collection Brass que Goering situe dans la période de 1784-1789. C'est en 1784 que Guardi fut admis à l'Académie et notre dessin aurait très bien pu être exécuté à cette époque par le *prospettico* si tardivement reconnu. Le croquis qui figure au verso fait également songer aux années 80, mais pour de toutes autres raisons.

Ce croquis, une scène de rue (fig. 3), représente plusieurs groupes de personnages dans un fouillis de motifs architecturaux inachevés dépourvus de toute continuité, soit spatiale, soit anecdotique. Au premier coup d'œil furtif, les personnages pourraient être pris pour des *macchiette* typiques, mais un examen plus attentif révèle une gaucherie dans les silhouettes et une incertitude dans le mouvement qui sont bien troublants. Le trait est monotone, dépourvu de variété et de qualité expressive, et on note une tendance à dessiner les jambes et les bras comme des jambages. Chose curieuse, des dessins à la plume du même style se trouvent au verso d'autres dessins de Guardi ; le *Capriccio*, au verso d'un dessin du *Rialto*, appartenant à l'Ashmolean Museum d'Oxford, en est un exemple, il en est de même de la feuille d'études de gondoles et de l'île Sainte-Hélène qui forme le verso d'un dessin d'escalier conservé à l'Albertina⁸. En publiant le *Capriccio* d'Oxford, Mr. K. T. Parker déclarait qu'il ne pouvait souscrire entièrement à l'attribution à Guardi, étant donné qu'en dehors des affinités avec le *Capriccio* indiscutables de la collection Koenig, et du fait qu'il se trouve au revers de l'esquisse incontestée du *Rialto*, ce dessin ne méritait que peu d'attention⁹. S'il n'y avait qu'un seul exemple d'une telle différence de qualité entre les dessins du recto et ceux du verso d'une même feuille, on aurait quelque hésitation à suggérer l'hypothèse de deux mains distinctes, mais lorsque de tels exemples se multiplient, toute hésitation disparaît. Depuis que nous connaissons au moins trois dessins de Francesco Guardi d'une authenticité incontestable, mais au dos desquels se trouvent ces ternes croquis ayant toujours les mêmes défauts et les mêmes

particularités, nous pouvons abandonner complètement la possibilité de leur exécution par Francesco, voire même dans un moment d'inattention. Ces croquis sont incontestablement l'œuvre d'un dessinateur de moindre importance, mais qui devait être assez proche du peintre pour pouvoir partager son matériel. L'hypothèse de Mr. J. Byam Shaw que ce dernier pourrait être le fils de Guardi, Giacomo, né en 1764, se trouve confirmée par une comparaison avec les dessins de celui-ci au Musée Correr : *Capriccio avec un pont*¹⁰ et *Capriccio*¹¹. Nous y retrouvons le même style confus, les mêmes personnages vagues et gauches, et les mêmes artifices de l'écriture graphique. Ce qui se laissait difficilement expliquer comme le gribouillage distrair d'une main de maître, devient parfaitement compréhensible de la part d'un jeune homme — peut-être d'une vingtaine d'années à peine — singeant le côté superficiel d'un style dont la qualité artistique devait lui échapper pour toujours.

En examinant à nouveau le verso du *Voyage du Bucentaure*, nous avons l'impression que le père fit bon usage du croquis de son fils lorsqu'il le colla à l'envers, au verso de la gravure d'Orsolini, afin d'obtenir un espace assez grand pour renfermer toute la vue panoramique de la grande fête marine. Au moyen de lignes sinueuses et vibrantes et de lavis transparents, il nous communique aisément le mouvement rythmé des embarcations de gala fendant la calme surface de la lagune, et il nous fait respirer, comme par enchantement, l'air marin humide, chaud et coloré par le soleil printanier d'un jour de l'Ascension. Le génie vénitien du pittoresque et du pictural a trouvé une de ses plus belles expressions dans cette représentation étincelante de la plus typiquement vénitienne des grandes fêtes traditionnelles de la cité de l'Adriatique.

FELICE STAMPFLE¹².

12. Je tiens à remercier Mr. J. BYAM SHAW qui m'a si généreusement aidé et surtout en ce qui concerne l'attribution du croquis du verso du dessin de la Bibliothèque Morgan. Il a attiré mon attention sur l'exemple analogue fourni par le croquis du verso d'un dessin d'escalier de Guardi à l'Albertina, à Vienne. Je suis également très reconnaissant à Miss Agnes Mongan de ses conseils toujours utiles. Depuis la rédaction de l'article actuel, en 1949, Mr. SHAW a publié son étude sur les dessins de Fr. Guardi, clarifiant encore mieux le problème du style de jeunesse de Giacomo Guardi. (Notre dessin porte le N° 45 de son catalogue.)

LA LIBERTÉ SUR LES BARRICADES

by

DELACROIX

A STUDY BASED ON SOME UNPUBLISHED DOCUMENTS.

The careful study of a work of art and of the historical conditions which produced it often help us to understand it better. An important element of its history is to learn not only along what lines the artist conceived it, but also what it became after leaving him. In this respect Delacroix's *Freedom* provides us with a striking example; we shall see that this painting, which stemmed from the artist's depths at a time of crisis, created a great stir during more than forty years; it obviously surprised Delacroix himself who seems almost ill at ease by the political success of this work, even though he regarded it as the most important of his paintings. (Delacroix's biographers have, until now, always used the same documents for their studies, and more particularly a narrative by Alexandre Dumas published by Moreau-Nélaton. It is L. Rudrauf, *Op. cit.*, who has studied them with the greatest insight. We have completed and shed new light on them thanks to documents found in the Archives of the Louvre, at the Bibliothèque Nationale, and excerpts from newspapers of that time¹.)

Let us first consider the political conditions, Delacroix's attitude at the

time he undertook this painting, and then pass on to the latter's history to the time when it was, at a fairly late date, admitted to the Louvre, during the Third Republic.

✱

The capture of the Hôtel de Ville (Townhall) on June 28 ensured the successful issue of the Revolution of 1830. This was the central episode of the three days' fighting known as the *Trois Glorieuses*. June 28, with the fight for the *Maison Commune* is a far more important date than either June 27, when victory was still problematical, or even June 29, when the Tuileries were seized.

Thus, on the morning of the 28th, when the bridge called the Pont de la Grève was kept under fire by the royal troops, a young man, who had come from the *Cité*, was seen suddenly rushing toward the Hôtel de Ville and shouting: "If I die, remember that my name is d'Arcole." He did fall, but he had carried the crowd along, and the Hôtel de Ville was seized for the first time². In memory of this exploit, the foot-bridge was thereafter called *Pont d'Arcole*.

A lithograph by Deroy and

V. Adam, published soon after, shows the heroic act of d'Arcole as well as that of Jean Fournier, who preceded him "displaying the banner of freedom." Then again, a painting by Hippolyte Lecomte abates d'Arcole's action, and represents him as merely a young workman crossing the bridge in order to fetch the guns and knapsacks of the king's soldiers².)

The unexpectedness of this uprising and its success astounded Charles X and his ministers—just on July 28, while the fight was going on, the Prince of Polignac had a reassuring vision of the Virgin. Most people, even some of the liberals, were disconcerted by this success. In order to understand Delacroix's attitude during these Revolutionary Days, we must first consider that of his friends and fellow artists, whose reactions varied. David d'Angers, the architect Baltard, Paul Huet, Etex, fought on the barricades; Daumier is now believed to have had his forehead slashed there with a sabre; a fifteen-year old boy, François, was the first to knock down a lamp post, to break twenty others by throwing stones at them; then having met a company of soldiers he was frightened and fled; he was discovered later sitting on a post and crying,

forgetful of the fact that he had been one of the first to give the signal of the uprising. Alexandre Dumas fought for the Duke of Orleans, whose secretary he was at the time. Sainte-Beuve, who "would have liked to get killed honorably," came back in great haste from Honfleur, but arrived too late. Chateaubriand too was still at Dieppe, and Lamartine at Aix-les-Bains. During those days, Delaroche and Eugène Lami strolled around the streets, sketching scenes of the Revolution and rescuing the Swiss soldiers. As to Gavarni, he stayed at his Montmartre home.

The three great men—Balzac, Hugo, and Musset—took no part in the events, which were of such moment. Musset said he was "disturbed and annoyed" by them, for one of his plays was being performed; Victor Hugo was "inconvenienced" by the Revolution in his Champs-Élysées apartment, where he was writing *Notre-Dame de Paris*; Balzac was at Saint-Cyr-sur-Loir, busy on his *Traité de la vie élégante*; he is itching to risk his life; "what is the good of living?" he writes, and remains in Touraine. (We do not know what Ingres was doing then. However, during the night of July 29, while there was no government and the looting of the art treasures of the Louvre was feared, Ingres, armed with a big sabre of the Cuirassiers, was on guard before the Italian pictures, while his friends were assigned to other rooms of the Museum. An unpublished letter, now in the Allard du Cholet Collection at the Bibliothèque Nationale, in Paris, and dated 1827, bears witness to Delacroix's interest in Ingres. He thanks a friend for "having given me the opportunity to see Ingres' picture," and asks him to "thank Mlle Duvidal for her kindness." This picture is most probably *Homer's Apotheosis* which Delacroix liked indeed very much and which, as we thus learn, he saw thanks to Mlle Duvidal de Montferrier, a pupil of Ingres', who, in 1828, was to marry Victor Hugo's eldest brother⁸.

These different reactions help us to understand Delacroix's feelings. He was by no means the raging republican, he used to be considered and Dumas, who on July 27 found him strolling near the Pont d'Arcole, testified how frightened he got by the people, and how confused by two men sharpening a sabre, and a fencing foil on the embankment. But fear

gives place to enthusiasm "when he sees the *tricolore* flag waving over Notre-Dame;" the great painter believes that Freedom has indeed been enthroned.

**

He immediately wants to celebrate. In fact, as early as in September, a dealer in prints, in the rue de l'Université, by the name of Moyon, organized an exhibition of drawings "representing the principal features of the Revolution." He gathered the works "of a great number of artists" and sold them for the benefit of the widows and orphans. It was most probably for this exhibition that Delacroix composed a very important drawing, virtually unknown in France—the *Capture of the Pont de la Grève*, with the young d'Arcole as the central figure—now at the Fogg Art Museum (Winthrop Bequest⁴).

Then prompted by public interest as well as by the dealers, all artists start painting their own picture of the Revolution; one of the dealers, Mazzara, director of the "Musée Cosmopolite," dedicated his establishment to the memory of the "Trois Glorieuses;" the Society of the Friends of the Arts likewise arranged an exhibition on the same theme at the Louvre Museum; and even Naigeon organized at the Luxembourg Museum, a sensational "Salon" for the benefit of the wounded of the July days; it opened on October 14⁵.

So, Delacroix, who no doubt wished to share effectively in the same spirit, set to work. As early as on September 20 he ordered some paints at Haro's⁶, which means that he had already his composition well set⁷ and his painting started; and on December 6 he told Guillemardet that

6. Money was needed for this work, and Delacroix had hardly any; he decided to call upon his creditors and, on Nov. 1, wrote to one of the assignees of the old Civil List in the hope of obtaining a payment from the Duchess of Berry. Thus it is the exile, a princess of the old régime, who was to provide the money the painting of *Freedom* required.

7. We can see, by the number of drawings in his note-books, the long search he went through as usual, beforehand. He had thought of placing in the foreground a wounded person being carried away on a stretcher; another drawing represents a rebel tearing up a cartridge. The events, their violence, their savagery, the presence of death, make him ponder on man's ultimate end, and in 1830 he was to represent in a gouache "how he would look after his death."

his picture was "finished or practically so⁸." He did not send it to the Luxembourg exhibition, though this was alleged; the only work Delacroix sent in was the *Tiger Playing with its Mother* (Louvre), for at this exhibition, which, as we mentioned had a charitable aim, there were pictures of all kinds of subjects not necessarily connected with the events. (Gros' *Plague-stricken People of Jaffa* was the chief attraction.)

But the liberation of Paris was on everyone's mind, and on January 22, 1831, Louis-Philippe and his wife, accompanied "by their august family" and by the baron Athalin, their artistic adviser, visited the *Diorama of July 28* painted by Bouton and representing the capture of the Hôtel de Ville. The King, delighted with it, "wished to see it again several times."

Early in 1831, Delacroix, out of favor with the Fine Arts Administration of the Restoration, spread a rumor through his friends that he was working on a large sensational picture, intended to celebrate the establishment of the new régime; so, he was given a decoration in March 1831, at the same time as Sigalon. Artists did not see why Delacroix was granted this rare mark of distinction⁹; they were surprised that the King did not wait until the opening of the Salon; and a model was even credited with saying that "it must be because of the national guard," as Delacroix took his duties as guard very seriously. He was to carry out these duties for a long time and, in an unpublished letter dated July 1841, respectfully asked the quartermaster-sergeant if he could change the day on which he was on guard, in order to see his brother, "should this favor be compatible with the service¹⁰."

On April 14, 1831, the Salon was opened, and Delacroix exhibited under No. 114, his large painting *July 28, Freedom Guiding the People*. This picture, which was announced and praised before it was shown, mostly disappointed the public, and shocked it by its violent lyricism. The revolutionary days were long since past, the "bourgeois" regime was installed, the wind had changed and republican theories were considered subversive. The criticism was therefore aimed at Delacroix's political tendencies. The "Journal des Artistes," which represented a happy mean, disparaged this painting and

expressed regret at this "failure of a man of talent and wit." From the artistic viewpoint, the woman was "disgraceful" with her dirty skin, single leg, and coarse figure; the dead man looked as having been killed a week before the fighting started "judging from his livid flesh;" the general grey and dirty tonality is not correct¹¹. From the political point of view the painting was tendentious, with "leftists" alone represented—"urchins, workmen, and an amphibious figure." Where are the noblemen, "fashionables," lawyers, doctors, dealers, who rose up and took arms against Charles X? "Was only the rabble present... on those memorable days? If you want my opinion, it looks as if this Mr. Delacroix was *crucifying* us. Let us be off, I would just as soon look at the signboard of the wine-dealer on the rue de Rivoli: the *Drum of July 28*."

Gustave Planche was almost the only one (with Jal) to take up Delacroix's defense: he was sorry to note the painting did not enjoy the great success it deserved; this work, however, placed its author "for the first time in the foremost rank." Taking over the very terms used in the "Journal des Artistes," he writes that the types are "disgracefully beautiful," the grey tonality is due to the terrible dust of those days of struggle; it is truly the best painting in the Salon. Delacroix was appreciative of this praise; he had to refuse a woodcut of his picture to Planche, as he had refused it to the *Artistes contemporains*, unable to do it over, on a smaller scale, and he sends to the critic "an approximation of a sketch made by a rascal," later reproduced in his *Salon*. (See in "L'Artiste," a defense of the picture and the evidence of Delacroix having been on the spot on June 28¹².) An engraving of that sketch, by Porret, was yet used as a heading for a newspaper sheet entitled *An Unknown Fact of July 1830*; it tells of the story of a poor working young girl, Charlotte D., who had taken up arms on seeing the naked body of her brother shot by the Swiss Guards; she killed nine soldiers herself before being shot by a captain of the lancers. This, says the paper, "is the heroic action that inspired M. Delacroix's brushes for the magnificent picture he has just produced."

Without questioning the veracity

of this sentimental story invented to help sell the picture (the identification of the figures with some of Delacroix's friends is also problematical¹³), we must nevertheless admit that it did not have the triumphant success that was to be expected, and which the picture fully deserved.

Indeed, the "Journal des Artistes" again attacked Delacroix in June; it hoped that the painter, "shocked by the bitter and renewed criticism of most of the papers," would withdraw his picture from the Salon, but, on the contrary "he had it moved lower down and closer to the public who thought it already too close."

However, in the beginning of October, in order not to displease the republican opinion, Louis-Philippe bought it for 3,000 francs. "La Caricature" (Oct. 13, 1831) makes no secret of the fact that it had been "bargained like a basketful of apples." As early as in July, the "Constitutionnel" had already wondered that only 2,000 francs were offered Delacroix for the *Barricade*, while Delaroche's *Cromwell* was paid much higher.

This picture was intended, together with a few others, for the "Salle du Trône" at the Tuileries; but it was never hung there. As soon as it was delivered, it was "ordered to be relegated to the dark of the Louvre corridors" (Silvestre). Later, in July 1839, it was finally decided to remove all the pictures dealing with the Revolution from their stretchers, to roll them up and put away in the attic. (Cf. "Le Charivari," July 5, which mentions the subjects that the Police Prefect, Rambuteau wants to substitute for these. This is part of general trend; in 1841, for instance, the authorities were to forbid the sale of a small statue entitled the *Marseillaise* and showing a man standing and holding a gun while trampling underfoot a broken chain¹⁴.) But at that time, Cavé, a friend of Delacroix's, was the Directeur des Beaux-Arts. He advised the painter to take his picture back "in the hope of better days." The painting returned to the artist's studio, and from there, if one is to trust an old tradition, Delacroix sent it to a relative of his, Mme Riesener, who lived at Frépillon. (It was still there in 1842¹⁵.) In 1840, however, a picture made after that canvas was used, in

the center of a poster advertising the *History of Ten Years* by Louis Blanc, which shows that the painting was not forgotten by the Republicans.

**

After the events of February 1848 and the change of government, Delacroix, who had hopes of more liberal conditions for the artists under Louis-Philippe, was constantly being approached by his friends. (In this sense, he joined in Thoré's efforts as evidenced by the letter dated Feb. 13, 1848, an unpublished letter which he wrote to Boissard, the only known one, datable from 1847, now in the Allard du Cholet papers at the Bibliothèque Nationale, and proving that Delacroix was interested in the offensive launched by the Pimodan mansion against the Jury of the Salon: "M. Boissard, quai d'Anjou, 3. My dear Sir, your letter could not have arrived at a more appropriate time. I intended to go and see you this very morning, Monday, to ask you to be kind enough to give me the details under discussion, but I was prevented from doing so, by early chores¹⁶.") A companion-piece to the *Freedom* of 1830 is what people expect from Delacroix. As early as March 27, Thoré expressed, in the "Constitutionnel," his hopes for an *Equality on the Barricades in February*, by Delacroix. This would be hung, together with the *Freedom*, above the desk of the President of the Assembly. Delacroix showed some reluctance, but he started thinking again about his allegory of 1830, fully aware of its beauty. In the beginning of April, he obtained that the new Government claim the work which, although bought and paid for by the State, remained without assignment. The Minister of the Interior, the Director of the Fine Arts, the Director of the Museum accepted the suggestion and the picture was to be hung in a good place in the Luxembourg Museum¹⁷. Around March 28 a lithograph of it was made by Mouilleron, the great virtuoso of that art. (Delacroix sent a copy of it to Princess Czartoriska in most respectful tribute¹⁸.)

Meanwhile, a competition was opened on March 12 for the figure of the new Republic, and Delacroix, toward the end of April, sat on the Jury who chose 20 sketches out of

700. Everyone believed that Daumier would win the prize with his picture the *Republic Feeds her Children and Educates Them*. Delacroix's *Freedom* seemed comparatively less up-to-date; he therefore consents to send it as a loan to Alphonse Jame, a painter from Lyon, and a friend of Charles Blanc's. During four months Alphonse Jame kept showing it in the vicinity of Lyon, a region always favorable to freedom; and he paid one thousand francs in royalties to Delacroix. The picture not having been shown in Lyon itself, and Delacroix not having heard from Jame, he wrote to him in January 1849.

The fact is that public opinion had changed quite rapidly. This picture, which was considered up-to-date in March 1848, again became subversive ten months later. Nearly 15,000 persons were arrested after the events of June 1848, and the Republic was very much affected. Nevertheless, Villot, to whom Jame had sent the picture, asked the Director of the Museums to hang it in the Luxembourg¹⁹, in place of a Blondel and above an Aligny. We do not know whether or not this was accepted. Moreover, Delacroix himself had considerably changed; a delayed enthusiast for the 1830 revolution, he had no faith in that of 1848. While trying hard to draw attention to his picture, he shows great disillusionment in his letters. In one of them he says: "I have buried the man of yore with his hopes and dreams for the future." He considers himself from the political point of view "cold as marble" and he

thinks that "this freedom won through battles is not true freedom"²⁰. He goes even further and while Villot, at Delacroix's requests, is trying to enter his picture in the Luxembourg, he himself is busy putting "the rioters" in Champ-rasay under arrest; "the policemen," he states, "helped us to take them to Corbeil and elsewhere, having fettered them so that they should do no harm." (He is frightened by the works of the younger generation devoted to the Revolution; on seeing the *Barricade* by Meissonier, he notes that it is "horrible in its truth"²¹.)

In spite of this political evolution, Delacroix kept a very soft spot for his picture, and, when he is asked to show at the Exhibition of 1855 a selection of his works, he agrees only on condition that his *Barricades* be included among them. The Emperor's services being fully aware of the audacity of the subject, asked his permission, but the Emperor was only concerned with the quality of the painting, and having been assured that it was good, he allowed it to be shown. The critics were, on the whole, very favorable; the most enthusiastic among them was a man called Ernest Gebauer²². But the official critic, namely Maxime du Camp, was instructed to attack it vigorously and this before on the picture and made it harmless. He pointed out its borrowings from Géricault. (Théophile Gautier proclaimed a literary inspiration, that of the *Iambes* of Barbier, while Silvestre presumed, on the contrary,

that it was Delacroix who inspired Barbier²³.) Du Camp further criticized the smoky sky and above all he rejected the central figure: "Ah, if this is what Freedom looks like, if it is indeed a poor girl running bare-foot and bare-breasted, shouting and showing her gun, we do not want it any longer, for we have no use for this disgraceful shrew. No, no, there is nothing in common between the immortal and fecund virgin whom we worship and this hussy who has escaped from St. Lazare²⁴."

Yet, in spite of all this, the picture was admitted to the Luxembourg (cat. No. 62) where Chennevières boasted about having assigned a good place to it. Toward the latter part of the Second Empire, when public opinion was growing against Napoleon, the picture regained its explosive force and political success; a handwritten note by Moreau, author of the first Delacroix catalogue, tells us that in 1869 Mouilleron's lithography was much in demand; but its publisher had no copies left and the stone had become effaced; "copies may be found only occasionally." In 1870, it attains the considerable high price of 30 francs. Therefore Letoula, a pupil of Jules Laurens, is commissioned to make a copy of it, and it is sold with great success during the "September Sixth" period.

Indeed, at that time, the picture was once again considered as the emblem of the new regime. It was lithographed again in 1873, and it entered the Louvre in 1874.

HÉLÈNE ADHÉMAR.

CAMILLE PISSARRO A PARIS

UNE ÉTUDE DE L'ÉVOLUTION DE SES DERNIÈRES ANNÉES

Vers la fin de la carrière de Camille Pissarro, le style de cet artiste connut un nouvel enrichissement : une ampleur lyrique, une touche plus sensible, mieux définie, et une conception plus élevée. Tout cela fut sagement appliqué à l'interprétation d'un thème non seulement nouveau mais d'une qualité aussi rare qu'inimitable

— le Paris du début de ce siècle. Cette envolée prêta une vie et une orientation nouvelles à un mouvement qui risquait de perdre pied. La peinture jusqu'alors terre à terre de Pissarro devenait désormais vibrante.

Contrairement à ceux qui travaillaient avec Pissarro et mirent à profit les principes solides de son art, tels

Cézanne ou Gauguin, Pissarro ne fraya pas de chemin à un nouveau mode de pensée ou d'expression artistique. Jusqu'à la fin de sa carrière il considéra la peinture comme n'allant pas au-delà d'un processus d'observation qui n'entraîne la perte ni de la fantaisie, ni de la liberté, ni de la grandeur, ni de quoi que ce soit qui

forme le grand art¹. Autrement dit, il ne se laissa jamais dévier du credo impressionniste si nécessaire à sa nature et assez ample, selon lui, pour englober la ville comme la campagne. Son renouvellement à lui était tout personnel, et c'est à lui que Pissarro doit de figurer aux côtés d'une plus jeune génération parmi tous ceux qui représentent, d'une manière vitale, le reflet des dernières années du XIX^e siècle, ce qu'on ne peut dire d'aucun autre impressionniste de la « vieille garde ».

L'étude de sa période de « Paris » révélera des profondeurs, des fluctuations de tempérament même, qui caractérisent un artiste à son mieux. Et il nous faudra donc échapper aux définitions étroites qui si souvent lient l'Impressionnisme pour passer en revue cette dernière période, si vivante et si essentielle, de l'activité de Pissarro. En commençant par le milieu de sa carrière nous suivrons ainsi la ligne de son évolution jusqu'au moment où il élabore à Rouen, en 1896, une nouvelle synthèse. Rouen précipite l'éclosion des trois séries parisiennes qui marquent son apogée : les « boulevards » de 1897, les « avenues » de 1898 et les « Tuileries » qui le retiennent jusqu'en 1900. Elles seront étudiées ici dans un chapitre central intitulé *Les œuvres de Paris*. L'époque suivante, c'est-à-dire la peinture plus tardive de Paris, allant de 1900 à 1903, formera le terme de cette enquête.

— I —

DE 1886 A 1895

Dans son ouvrage si approfondi et si documenté sur *l'Histoire de l'Impressionnisme*, John Rewald attribue la fin de la tentative impressionniste collective à l'année 1886. Cette date, qui est celle de la dernière exposition du groupe, vint souligner la dissolution de cette vieille camaraderie qu'on a tant de plaisir à suivre autour de 1870. Chacun des membres du groupe prenait conscience de ses propres efforts et s'embarquait sur le chemin d'une affirmation individuelle. Renoir se plaisait à caresser les souvenirs de ses ancêtres artistiques. Le contact de Monet avec la substance de la nature fut assujéti à un travail de synthèse plein de fantaisie. Cézanne avait déjà modelé en quelque chose de radicalement nouveau la vision limpide que son maître de la première heure,

Pissarro, avait ouvert devant lui. Sisley travaillait isolé des autres ; Pissarro, aussi n'allait pas tarder à perdre tout contact avec lui. Et dès 1886 des idées plus jeunes commençaient à prendre forme.

Pissarro fut aussi touché que les autres par le relâchement des anciens liens. Tout comme Renoir, il éprouvait le besoin d'un élément de discipline. Toutefois, tandis que Renoir se tournait vers ses prédécesseurs, Pissarro n'hésita pas à se joindre aux manifestations les plus violentes de la génération grandissante : le groupe de Signac et de Seurat. Formant contraste avec ses anciens compatriotes « romantiques », Pissarro ne devait plus poursuivre que la méthode qu'imposait la technique pointilliste. Pour lui, l'emploi du petit point uniforme constituait l'élément de clarification indispensable à une nouvelle orientation.

Plusieurs peintures de 1886 introduisent une note très bienvenue dans l'œuvre de Pissarro. Une fraîcheur due à cette discipline nouvelle apparaît dans son art (694, 702) (les numéros mis ainsi entre parenthèses dans cet article se rapportent aux tableaux catalogués et reproduits par L. R. Pissarro et L. Venturi : *Op. cit.*^{1A}). Et on le trouve confirmé par lui-même lorsqu'il parle du sentiment curieux qu'il a à travailler à des « points » de couleur avouant qu'à force de patience, on finit par obtenir ainsi une grâce étonnante². En effet, le Pissarro de 1886 était souvent touchant par le sérieux qu'il apportait à appliquer le point. Une technique aussi absorbante portait forcément l'attention sur des problèmes de formes et de l'exactitude dans le dessin ; elle mettait à l'épreuve son sens de l'harmonie. Et si ce procédé ne réussit pas à apporter à sa peinture une détente durable, cette aventure dans le domaine du néo-impressionnisme a ménagé à Pissarro une précieuse leçon de pureté. Cette leçon se retrouve à la base de la pensée ordonnée de ses travaux plus tardifs.

Sa vigueur et sa spontanéité se sont souvent maintenues dans la gouache, mais les tableaux à l'huile de Pissarro furent très vite marqués de sécheresse. Ce qui avait été si plein de charme en 1886 dégénéra en une espèce de formule dès l'année suivante. Des effets malheureux sont venus entraver une expression juste du sentiment. Aucun souci d'exactitude d'ailleurs ne pouvait remplacer le souffle poétique qui avait jusque-là

fait vivre et respirer ses créations. Pissarro était tout à fait conscient de ce dilemme, mais pendant plusieurs années après 1889 les conséquences de cette curieuse méthode mécanique continuent à se faire sentir dans son œuvre. Sa palette garde des tons crus, rappelant les couleurs âcres de la palette pointilliste. Son style est marqué d'une certaine raideur et pendant quelque temps il ne parvient pas à reconquérir complètement la saveur grasse des années précédentes. C'est cet état de choses qui se fait sentir dans la *Place du Havre* de 1893 (fig. 2).

Il ne faut pas en conclure que dès le lendemain de 1890 des œuvres dignes d'intérêt n'ont pas déjà été créées. Cette lutte elle-même donna naissance à des qualités qui lui étaient particulières. Toutefois, nous devons attendre plus longtemps pour nous rendre pleinement compte de l'apport qui allait encore être celui de Camille Pissarro.

**

L'année 1891 est singulièrement pauvre en produits de l'art de Pissarro. Les lettres qu'il écrivit pendant cette période à son fils Lucien forment un gros paquet plein de rêveries théoriques. Ce qui le préoccupait le plus à l'époque était le moyen de trouver un compromis entre, d'une part, la pureté et la simplicité du point et, d'autre part, le sens de la plénitude, de la souplesse, de la spontanéité et de la liberté préconisé par l'impressionnisme³. Mais bientôt il cessa de tâtonner ; dans les années qui suivent il se pose moins de questions s'adonnant proportionnellement davantage à une productivité accrue. Un paysage magnifiquement composé, de Bazincourt inondé (786), révèle cette confiance retrouvée du peintre en lui-même, ainsi qu'une maîtrise plus grande de la technique de la peinture à l'huile.

C'est alors que Pissarro chercha à quitter Eragny et à trouver un autre cadre rural pour son travail. Mme Pissarro prit, contre le gré de son mari, l'initiative d'acquiescer la maison d'Eragny, allant même jusqu'à demander des fonds à Claude Monet. Dorénavant Pissarro était lié au « château d'Eragny ». Il ne pouvait donc plus compter que sur des voyages pour changer d'atmosphère. En plus de deux séjours en Angleterre, il peignit le jardin de Mirbeau. Une belle série fut exécutée en Belgique en 1894. La réaction contre les champs d'Eragny fut plus bienfaisante que violente, car

une scène de moisson de 1895 (1915) est tout imprégnée de lyrisme tranquille et heureux. Les couleurs redevennent chaudes et vibrantes; cette peinture, avec ses touches pleines de sensibilité, est d'une poésie infiniment plus riche.

— II —

ROUEN, 1896

La hantise grandissante de nouveaux sujets à peindre créa l'impulsion qui allait porter Pissarro vers les boulevards parisiens. Paris était d'ailleurs déjà tout proche des sites donnant sur les quais de Rouen où Pissarro travailla pendant le printemps de 1896 et au cours de l'automne de la même année. Il atteignait ainsi une nouvelle apogée de son activité, avec des thèmes d'une fraîcheur intense, d'où les derniers vestiges de la sécheresse de son style avaient disparu. Pissarro était bien en droit de se considérer, dans ces deux séries, comme étant enfin complètement affranchi du néo-impressionnisme⁴.

Rouen n'était pas pour lui une nouveauté; 1883 lui avait valu une série d'études imprégnées de toute la délicatesse et de toute l'intimité du plein air. En 1896, il était prêt à subir les impressions les plus diverses et par-dessus tout à traduire les sensations d'une manière plus immédiate. Son art était empreint d'une sensibilité plus fouillée et d'une compréhension plus lucide des nuances, ce qu'il avait ignoré jusqu'alors. Ce fut une Seine industrialisée, avec des ponts crasseux qui sortit cette fois de son pinceau. Des flocons de fumée furent gravés par celui-ci sur un ciel tout pur. La vapeur représentait l'énergie dépensée; les bateaux, les ponts métalliques, les cheminées d'usine et les quartiers ouvriers créaient une ambiance commerciale. On sentait, en quelque sorte, une puissance et une animation latentes se jouer sur la toile.

Tout ce panorama évoquait un monde très terrestre, dépourvu de fantaisie. Pourtant des accessoires modernes de ce genre, greffés sur le vieux Rouen, n'étaient pas faits pour lui déplaire. Il s'indigne contre la vulgarité de Mourey qui juge de telles scènes comme banales et ordinaires. Il les considère, lui, aussi belles que Venise, d'une veine extraordinaire et d'une réelle beauté. C'est, pour lui, le vrai art; et en scrutant ses sentiments davantage, il découvre non seulement ce motif, mais, de plus, des merveilles

de part et d'autre de celui-ci. Et il se proclame préférer le point de départ d'une vraie scène comme celle-ci à celui que l'on peut tirer de sentiments hypocrites⁵. Pour Pissarro, ce qui avait du caractère était devenu aussi lyrique que le beau. Il se penchait sur les lignes diagonales des grues autant que sur la lumière blafarde des villes industrielles. Il avait acquis une nouvelle vision des choses, due à la substance captivante, indéfinissable de l'animation qui règne dans une ville.

Jamais son pouvoir de suggestion n'avait été plus puissant. De la matière qu'il traitait s'exhalait un parfum de fécondité. Ses touches lançaient des accords colorés d'où la vigueur n'était jamais absente. Les formes prenaient une signification plus vaste. Et la composition des meilleurs de ces tableaux de Rouen avait vraiment de la grandeur. Dans le *Grand Pont* (fig. 3) (956), on trouve réunis les éléments qui annoncent les derniers Pissarro: une prédilection pour des motifs d'un caractère frappant, une vue panoramique se déroulant d'en haut, une pâte peinte d'une plus grande épaisseur. A l'âge de soixante-six ans, il parvenait à peindre avec une sérénité parfaite malgré tous ses déboires. Le *Grand Pont* est une pure incarnation de la pensée artistique dans un parfait accord entre l'esprit et le pinceau.

A cause de sa vue délicate Pissarro préférait se placer derrière une fenêtre pour peindre. Tirant profit de ce désavantage, il arrivait à réduire de vastes surfaces de vie urbaine à la dimension d'une scène de kaléidoscope. Et c'est à Rouen que les vues à vol d'oiseau et les saisissants effets de composition qui allaient contribuer à la formation de la série des toiles de Paris, furent d'abord élaborés.

Il n'était que logique que Pissarro ait cherché à pousser davantage les vives sensations auxquelles la vieille capitale normande l'avait initié. Quelque chose, d'un attrait encore plus direct, lui devenait maintenant nécessaire.

— III —

LES ŒUVRES DE PARIS

Bien que le début de ses inoubliables impressions parisiennes ne date que de 1897, Paris avait toujours exercé une grande influence sur Camille Pissarro. On pourrait l'appeler, à juste titre, un parisien intermittent — un témoin du progrès de cette ville depuis le milieu

du siècle dernier jusqu'au commencement du nôtre. Paris était toujours un centre d'échange d'idées, de théories et de diverses applications de celles-ci. C'était le foyer de nouvelles tendances; la peinture était là, le Louvre était là! Ce n'est qu'à Paris que l'esprit chercheur de Pissarro pouvait trouver satisfaction. Et voici qu'à son tour il faisait partie de tout ce ferment. Un récit vivant nous en a été préservé dans ses lettres^{6A} et si l'on désire revivre avec Pissarro l'existence de ce milieu qui y est si bien esquissée, il n'y a qu'à feuilleter ces lettres.

Dès les années 70, Pissarro avait un modeste pied-à-terre dans l'étroite et tortueuse rue des Trois-Frères, à Montmartre, ce qui lui assurait un logis dans la capitale pour les séjours qu'il y faisait. Deux peintures à l'huile avec des vues des boulevards extérieurs (435 et 475) prises de chez lui, datent de la fin de cette époque. Un peu plus tard, il fit un grand pastel de la *Place Clichy* (1545). Les qualités solides de ces trois études ne faisaient qu'effleurer le Paris véritable; tout son être reste encore attaché à la campagne.

Autour de 1880, Pissarro fut obligé de renoncer à son domicile parisien pour descendre dans des hôtels bon marché. Il note lui-même la date du 12 juillet 1883 comme devant être celle de son déménagement de la rue des Trois-Frères, et il avoue combien il regrettera de ne plus avoir un pied à Paris — ce qui lui était si utile pour le tenir au courant de tout ce qui touche à la peinture. Mais il s'y résigne avec bonne grâce⁶.

Son ami et biographe, Georges Lecomte, nous parle de leurs rencontres à la « taverne anglaise », dans la rue d'Amsterdam où il avait l'habitude de diner, ou, plus tard, lorsqu'il était moins gêné, à l'hôtel Garnier, en face de la gare Saint-Lazare⁷.

La « vie moins gênée » devait être due au succès remporté par l'exposition d'ensemble de l'œuvre de Pissarro qui eut lieu chez Durand-Ruel, en 1892. Toutes les toiles exposées furent vendues; c'est à ce succès croissant que nous devons les moyens qui lui permirent de faire ces voyages dont son activité devait tant bénéficier à un âge avancé, ainsi que la possibilité pour le peintre de faire de nouveau de longs séjours ininterrompus à Paris. Un vaste public se rendait enfin compte que Pissarro n'était plus tout jeune, qu'il avait à son actif une œuvre considérable et que c'était

quelqu'un qui était digne de respect. Dès 1897, Pissarro avait acquis une renommée modeste mais certaine.

Après 1892, l'hôtel Garnier devint son lieu de séjour habituel. Situé près de la gare où il allait prendre le train pour Eragny, cet hôtel se trouvait dans un quartier plutôt terne, ne possédant ni le charme des rues étroites ni la personnalité des grandes artères. Des fenêtres de cet hôtel Pissarro peignit quatre toiles en février 1893. Il note qu'il doit attendre quelques jours pour revoir Durand et qu'en attendant il va entreprendre une vue de la Place du Havre. Et au bout de quelques jours à peine, il est déjà en mesure de faire sécher sa *Rue Saint-Lazare*, qu'il dit être en bonne voie⁸. Trois de ces toiles étaient plutôt petites, dimensions commodes pour quelqu'un de passage. La quatrième toile et la plus ambitieuse de toutes, la *Place du Havre* citée par Pissarro, reflétait bien le caractère terne du quartier (fig. 2) (838). Elle tirait un bon parti des possibilités fort intéressantes qui s'y offraient à l'artiste. Il était tombé sur quelque chose de neuf, mais c'est à peine quatre ans plus tard que ce Paris sans éclat devait faire place à l'animation d'une ville étincellante.

SUR LES BOULEVARDS 1897

C'est de l'hôtel Garnier que Pissarro annonça qu'il venait d'achever six petites peintures à l'huile pendant le mois de janvier 1897. Les sujets en étaient de nouveau la *Rue d'Amsterdam* et la *Rue Saint-Lazare* (fig. 4) (984). C'étaient six petites miniatures, et bien qu'elles fussent caractéristiques de leur auteur, elles ne représentaient que l'effort d'un moment. Mais une idée venait de mûrir : Pourquoi ne pas faire une série parisienne suivant le même ordre d'idées que celui qui avait présidé à celle récemment exécutée à Rouen, mais dans un style plus directe et plus animé ?

Il avait apporté une certaine hésitation à prendre la décision de peindre la série de Rouen ; il avait longuement ruminé le projet avant de le mettre à exécution. Mais le projet de Paris ne devait pas être remis d'un seul instant ; une chambre avec une vue sur les boulevards fut louée aussitôt. Et il se dit enchanté à l'idée des intéressantes difficultés à surmonter dans son prochain travail⁹. Il n'avait jamais auparavant parlé du plaisir de maîtriser des difficultés. Un aspect très particu-

lier de la vie des boulevards devait animer ces tableaux et de ce spectacle vivant il devait extraire la trame d'un réseau serré de sensations diverses.

La chaîne des boulevards qui se succédaient au cœur de Paris étaient bien plus que l'artère principale de la capitale ; c'était le lieu de rencontre d'une populace joviale. Les bourgeois y faisaient leur promenade traditionnelle en descendant par le trottoir de gauche, et encombrant celui de droite en remontant. Des arbres plutôt débilés bordaient chaque côté de la perspective. Des boutiques de toutes sortes occupant de petites niches dans les façades s'étendaient à perte de vue. On faisait la queue pour monter dans les omnibus à chevaux. Des camelots vantaient la qualité douteuse de leurs marchandises, à la grande joie des flâneurs. Par moments des piétons entraient chez un marchand de tabac, chez un tailleur ou un horloger. Les uns parcouraient les affiches placées sur des colonnes le long des trottoirs, d'autres s'arrêtaient devant les kiosques. Par-dessus les rires des midinettes on entendait le son d'un bruit familier à l'époque de Pissarro, mais qui devait bientôt disparaître : celui des sabots des chevaux.

Situé à l'endroit où les boulevards font un coude, le Grand-Hôtel de Russie (fig. 1) ouvrait devant Pissarro une vue sur l'enfilade des boulevards. Par-dessus la rue et par l'embrasement de la fenêtre, Pissarro pouvait contempler le motif le plus complexe que l'impressionnisme ait jamais connu. La belle vue de la campagne ne pointait plus que par-dessus les toits. Le ciel était d'un bleu dur au-dessus des boulevards. Tout semblait voué à un mouvement continu, jusqu'aux façades en saillie qui avaient leur propre rythme. Tout cela formait un problème de maçonnerie, de métal et de lumière vive.

Pour se mettre au diapason de cette diversité, Pissarro changea sa technique, conférant à celle-ci une intensité calligraphique. Rien de significatif ne devait être sacrifié, rien de vivant ne devait être omis. Formant contraste avec son admirable calme habituel, les seize « boulevards », comme il appela le travail de cet hiver-là et du printemps de 1897, étaient des portraits, saisis sur le vif et avec une acuité extraordinaire, de la vie effervescente glanée sur la voie publique.

Il faut se rendre compte de la situation dans laquelle Pissarro se trouvait : pour l'instant il ne pouvait pas s'accorder de détente. Peut-être

était-il agacé par l'étroitesse de l'atmosphère en même temps que par la profusion des éléments qui la peuplaient. Le tableau de cette rue qui se trouve au Musée d'Art Occidental Moderne de Moscou (fig. 5) (993) représente un triomphe sur de tels sentiments. Malgré une véritable virtuosité, la manière abrupte du peintre trahit un manque d'aisance. Une accumulation de petites touches semble presque faire étouffer cette toile. Des tons acides, une tonalité rougeâtre, et l'avidité avec laquelle le sujet a été attaqué indiquent que le style de cette peinture a été adapté à la candeur du motif. Sous la voûte naturelle du ciel, l'artiste a posé une série de rythmes mouvants et vibrants : des rangées de cheminées flanquées par le mouvement de la rue, le tumulte, l'éclat, le staccato des véhicules, des motifs tissés par les piétons, qui eux-mêmes forment une sorte de calligraphie de la vie, tout ceci strictement discipliné et soumis à une projection puissante dans l'espace pictural.

Dans ce style accéléré L. Venturi voit une disparition de l'esprit chercheur qui accompagne l'application du goût¹⁰. Accusant le peintre d'un penchant pour des effets purement fortuits, il cite une vue nocturne des boulevards (994) dont l'expérimentalisme n'échappe pas à la banalité.

Trois toiles illustrant les fêtes du Mardi-Gras, révèlent les mêmes défauts (996). Malgré la valeur pittoresque du thème, l'effet en est froid, le coloris cru et dépourvu de toute animation réelle. Dans une autre scène de carnaval le peintre s'affranchit de ces défauts parvenant à transformer chaque aspect négatif en un acte de splendeur (fig. 6) (995). Il y a de la gaieté dans les serpents tressés au-dessus d'une foule dénuée de toute banalité. Les façades n'ont aucune sécheresse ; les couleurs sont appliquées vivement et librement. Et la magnifique qualité qu'on est unanime à reconnaître à ce tableau réside justement dans tous ces rehauts apportés à l'effet général.

Il y a bien deux autres tableaux où Pissarro s'est attaché au côté plus intime du même motif. Il s'est tourné vers la partie de la rue se trouvant juste en bas et à droite de sa fenêtre. La composition est devenue plate, l'action plus raide et les tons moins riches, se réduisant finalement à une sorte de monochromie dans le tableau de la collection Chester Dale qui est exposé actuellement, à titre de prêt provisoire, à la National Gallery of Art de Washington (999).

La plupart des tableaux de cette série suivent le modèle établi dans celui de Moscou. L'artiste y a presque abandonné la richesse de la lumière et de l'atmosphère, tant il se sentait obsédé par d'autres considérations. Mais on hésite à appliquer une règle unique à n'importe quelle partie de l'œuvre de Pissarro. Le moindre tableau de cette série (fig. 7) (1998) est d'un charme incomparable. A la ville comme à la campagne, Pissarro ne restait jamais insensible à l'approche du printemps. Une facture souple, des rythmes désinvoltes, une belle cadence des formes et une gracieuse harmonie de gris-bleus et de verts, viennent briser la sévérité de ce qui les a précédés. La lumière atteint un point de saturation soulignant les véhicules par de grosses taches.

Le programme de Pissarro pour son travail à l'hôtel de Russie était des plus naturels, malgré la spécialisation dans laquelle toute série finit toujours par dégénérer. Chacune des toiles était soigneusement développée, depuis les valeurs fondamentales sous-jacentes jusqu'aux touches de la dernière mise au point. D'après sa correspondance on voit que Pissarro passait la plus grande partie du mois à retoucher ce qui avait déjà été « mûrement réfléchi »¹¹. Et encore, avant de remettre sa série à Durand-Ruel, il la perfectionnait à Eragny, loin des distractions de la ville ou d'un atelier de chambre d'hôtel.

Georges Lecomte a laissé un témoignage oculaire non seulement sur le maître des « boulevards », mais aussi sur celui des « avenues » et c'est à ce récit que nous nous permettons de renvoyer nos lecteurs¹².

DE L'HOTEL DU LOUVRE 1898

Après un été et un automne passés ailleurs, Pissarro revint à Paris en cette saison qui est la plus appropriée au travail d'atelier. Ni l'atmosphère troublée de Paris (l'affaire Dreyfus), ni ses propres chagrins ne devaient jouer le moindre rôle dans son activité. Il est significatif que, malgré l'intérêt qu'il portait toujours aux questions sociales, Pissarro ait tenu à ignorer les possibilités offertes par l'affaire Dreyfus. Pour lui, Juif et philosophe anarchiste, l'atmosphère du moment devait présenter une grande source d'indignation. Dix années plus tôt, lorsqu'il faisait partie de l'entourage

radical du camp néo-impressionniste, Pissarro aurait bien pu élever la voix, mais pas à présent. Son ton est plein d'une résignation accrue par l'âge et surtout par la tristesse de la perte de son troisième enfant¹³. Très attaché aux siens, Pissarro fut profondément éprouvé par la mort de son fils Georges. A une lettre où il donne des conseils à son fils Lucien à propos de leur deuil commun, il ajoute un post-scriptum, très important pour nous car il dit avoir trouvé une chambre au Grand-Hôtel du Louvre, d'où il peut admirer à loisir la perspective de l'Avenue de l'Opéra et de la Place du Palais-Royal, dont il découvre toute la beauté, si différente des boulevards, mais si moderne¹⁴.

On s'imagine aisément Pissarro entrant au Grand-Hôtel du Louvre et en sortant par le petit vestibule, ou travaillant dans l'une de ces chambres au plafond haut, meublées du lit à gros matelas et de la commode et brillant par l'absence d'eau courante. Pissarro avait raison de trouver le nouveau motif « tout à fait différent des boulevards ». Car il était à l'abri de toutes les restrictions imposées par le thème des boulevards. Le cadre d'une place agréable, aérée, remplaçait la perspective en forme de tunnel; l'Avenue de l'Opéra débouchait au fond de cette place. Le soleil brillant éclairait les moindres recoins, mettant pleinement en valeur une technique souple et unie. Tout ceci contribuait à créer un esprit de confiance qui manquait aux boulevards. Pissarro l'a résumé lui-même en reconnaissant ici « un vrai motif de peintre »¹⁵.

**

Au printemps précédent, il s'était plongé dans l'atmosphère des boulevards avec plus d'enthousiasme que de discernement. Il n'en était pas de même cette fois-ci. Avant de s'installer à l'hôtel du Louvre pour le reste de l'hiver, il fit, à titre d'essai, deux études à l'huile par une fenêtre de cet hôtel, à la fin de décembre 1897. L'une d'elles, une vue en hauteur de la *Rue Saint-Honoré* (1018), gardait un peu de dureté. L'autre s'attaquait à un des effets les plus fragiles que Pissarro ait jamais tenté, la Place du Théâtre-Français baignée de blancheur (1019). Dans le blanc rosé du brouillard, le jaune mousse des immeubles et le bleu ardoise des voitures, il y a déjà une annonce de la plénitude qui va suivre.

Une version bien composée et légèrement brossée de la *Rue Saint-*

Honoré (fig. 8) (1021) nous mène vers cette année bienheureuse de 1898. Si Pissarro fut jamais l'émule de celui qui l'inspira à ses débuts, à savoir Corot, il le fut dans une toile représentant *l'Avenue de l'Opéra* (fig. 10) (1025), le plus réussi des six tableaux basés sur ce thème particulier. Il ne dépassa jamais l'exubérance lucide de la perfection de cette toile. L'harmonie blonde en était aussi brillante que juste (Venturi); rien ne ternissait la beauté étourdissante de son unité, la maturité de son écriture, la sensation de bien-être qui en émanait. Cet équilibre apparaît comme le terme de la stabilité philosophique qu'on retrouve toujours à la base de sa carrière tout entière.

Le plus beau des trois tableaux de la Place, une vue prise de l'angle le plus obtus, est d'une composition plus compliquée (fig. 9) (1025). Une telle absence de symétrie semble refléter l'intérêt manifeste du peintre envers les estampes japonaises. Des jaunes ensoleillés jouent sur les pilastres et sur les encadrements des fenêtres leur donnant un caractère succinct; les riches accents jaune chamois et vert des feuillages complètent l'harmonie des couleurs. L'aspect plus touffu de la composition va de pair avec une plus grande simplicité tout en lui conférant un charme étrange. Formant contraste avec le traitement architectonique de l'ensemble, on voit de petits personnages plus variés et vifs d'allure (Venturi), ainsi que tout le réseau de la circulation formant toutes sortes de motifs.

Car bien des qualités de Pissarro risquent toujours de le faire paraître un peu simple, dénué de toute solennité. Mais qui pourrait nier la valeur quasi « classique » de la conception des avenues? Il attachait plus d'importance que les autres à la maîtrise des matériaux. Parlant de ses dernières créations après leur accrochage chez Durand-Ruel, Pissarro chercha à mettre en valeur leur clarté en s'appuyant sur une comparaison qui peut nous sembler bizarre aujourd'hui. Il déclara, en effet, que ses avenues étaient si lumineuses, qu'elles étaient à l'abri de la rivalité de Puvis¹⁶.

LES TUILERIES 1899-1900

Pendant la première partie de décembre 1898, Lucien reçut une lettre annonçant que son père avait loué un

appartement au 204 de la rue de Rivoli, en face des Tuileries, avec une superbe vue sur les Jardins, sur le Louvre, sur les maisons des quais derrière les arbres, sur le Dôme des Invalides et sur les flèches de Sainte-Clotilde sortant de la masse touffue des marronniers... Pissarro parlait de la beauté du lieu espérant que celui-ci allait lui faire peindre une belle série¹⁷.

Malheureusement, les belles journées furent rares pendant l'hiver 1899¹⁸. En mars, il était encore en train d'attendre la pousse de la verdure. Par moment, le travail devait même être arrêté à cause du brouillard tenace. Plusieurs tableaux de cette période sont ternes, épais, et dépourvus de tout effet sauf celui d'images embrouillées. Ce n'est que lorsque cette atmosphère léthargique finit par s'éclaircir que Pissarro reprit le souffle nécessaire pour animer quelques-uns des tableaux les plus beaux de sa carrière.

✱

Il avait là, en effet, un beau motif, très différent du brio des boulevards ou des avenues. De toute son œuvre tardive (à vrai dire, de son œuvre tout entière) ces tableaux des Tuileries se rapprochent le plus de la « fête des yeux » recherchée par Delacroix. On ne peut guère imaginer Oscar Wilde écrivant des poèmes sur des sujets de Pissarro, mais il n'en est pas moins vrai qu'il a consacré plusieurs strophes aux Tuileries.

L'étendue plate des Jardins permit à Pissarro de broser des tableaux riches de substance (fig. 11 et 12) (1099 et 1105) — de vastes poèmes pleins d'études de soleil et d'arbres en fleurs. Nous voyons défiler des journées claires et parfaites, des ciels cotonneux, des nourrices avec des voitures d'enfants, des dessins géométriques de parterres, avec l'accent porté sur l'atmosphère. Malgré la liberté accrue de sa technique, il est évident que Pissarro a soumis son sens de la composition à la discipline du modèle solennel établi par Le Nôtre, l'architecte des jardins de Louis XIV et le créateur des Tuileries. Ce sont là des réincarnations bouillonnantes de la grâce champêtre du XVIII^e siècle, ranimées en plein air.

✱

Pissarro garda l'appartement de la rue de Rivoli, et l'hiver suivant vit naître de nouvelles peintures des Tui-

leries. Supplantant Eragny, Paris devenait de plus en plus son quartier général. Selon sa coutume, Pissarro commença son travail à Paris tout à la fin de 1899. Et seize toiles de plus des Tuileries ont apporté de nouvelles variations sur un thème déjà bien établi.

De nouveau, des œuvres pleines de charme côtoyaient d'autres plus monotones. La facture, en tout cas, était plus schématique. Les petits personnages qui avaient été éparpillés sur les boulevards, comme au gré du hasard, étaient espacés à présent d'une manière faussement fortuite. Les allées punctuaient les masses vertes des parterres. Les sculptures de jardin ajoutaient un accent défini. Des considérations décoratives étaient l'objet de soins particuliers. Pissarro chérissait les heures de loisir passées à observer les plantes et la nature toujours riante.

Comme étude pure d'après nature on ne saurait guère dépasser certain tableau de la *Place du Carrousel* (fig. 13) (1136). Cependant, trois autres vue de la Place du Carrousel n'ont pas cette facture savoureuse et sobre; les couleurs en sont anémiques et l'exécution déçoit par sa lourdeur. Celui qui, en 1900, dans une lettre à Claude Monet, refusait les louanges accordées à ses toiles des Tuileries et avouait que ces peintures ne lui donnaient pas satisfaction, en se disant lutter contre la vieillesse, n'avait sans doute pas tort¹⁹. Malgré certaines beautés, ces tableaux de Paris ne révélèrent plus les grandes possibilités de deux ans plus tôt.

✱

L'apogée de son inspiration se place vraiment en 1900. Son évolution a la forme d'un « triptyque », avec les « avenues » maintenant l'équilibre entre la force des « boulevards » et la détente des « Tuileries ». Pour résumer d'une façon plus générale : contrairement à la conception la plus répandue, selon laquelle l'Impressionnisme serait un art théorique et une recherche de la « lumière », nous nous trouvons ici devant un ensemble de sources, de techniques et d'inspirations diverses qui forment une vision très particulière des phénomènes de la nature. Pour nous offrir ces vives annotations de l'existence urbaine, Pissarro s'est servi de ses yeux comme d'un appareil cinématographique, observant avec une objectivité désintéressée les reflets se jouer tout au-

tour de lui, comme personne n'avait fait jusqu'alors.

Partout, nous avons remarqué chez lui de nouvelles idées techniques — des raccourcis osés, des accents naïfs, ou un mélange curieux du fortuit et du voulu. Pourtant, les envols de l'imagination demeuraient subordonnés à la concentration sur le sujet, à la perception voulue et à la sûreté de la main. Il était si merveilleusement doué, qu'entre ses mains tout cela se transformait en l'essence même de la liberté créatrice. Il reste l'un de ces maîtres des valeurs qui existent et existeront toujours.

L'aventure parisienne de Pissarro fit naître trois gravures. Tandis que Rouen le porta à faire une série magistrale de gravures et de lithographies, à dessiner sans cesse et à faire des aquarelles, Paris n'éveilla pas en lui le même désir de dessiner. Ce fut ici plutôt une rencontre avec la couleur. Ces lithographies ont, toutes les trois, une spontanéité, que seule cette technique rend possible. L'une représente la *Rue Saint-Lazare* (D. 184)^{19A}, l'autre la *Place du Havre* (D. 185)²⁰. La première, avec ses lignes noires et ses indications directes, et la seconde avec ses valeurs à l'encre, reflètent les propres paroles de Pissarro pour qui ses travaux graphiques constituaient des impressions gravées plutôt que des gravures. La troisième lithographie était d'un caractère différent; c'était une impression des boulevards (D. 191) en forme de vignette, faite sans doute de mémoire, en 1899, deux ans après la série des peintures à l'huile.

— IV —

DE 1900 A 1903

Toujours avec la même ardeur, Pissarro formait le projet d'autres travaux à Paris. Aussitôt après l'achèvement des « Tuileries » il écrit avoir trouvé un appartement sur le Pont-Neuf (28, place Dauphine) et craint seulement de ne pouvoir de nouveau mettre pleinement à profit un quartier aussi pittoresque de Paris²¹. Presque jusqu'au moment de sa mort, qui survint trois ans plus tard, un étage de ce logement, où Mme Roland avait tenu autrefois son Salon, lui servit de demeure.

La plupart des tableaux peints là-bas forment une suite malencontreuse à ses œuvres antérieures. De 1900 jusqu'en mars 1902, Pissarro travailla par intermittence à des vues du Pont-

Neuf, de la Seine et du Louvre, et de la place du Vert-Galant. Mais il se laissait trop souvent tenter par la facilité de thèmes voués à devenir plats et, à la longue, à manquer de caractère. L'atmosphère était d'un pittoresque banal, les tons étaient aussi fades que surannés. On était bien loin de la profonde conception humaine qui animait jadis son pinceau, ainsi que de toutes ces formes propres à la mettre en valeur.

Quelques belles créations datent cependant de ces années, mais elles sont exceptionnelles par leur rareté même. Arrêtons-nous sur celles-ci plutôt que de nous laisser attarder par les autres. Signalons spécialement un tableau franchement décoratif de la *Place du Vert-Galant* (fig. 15) (1226), cette plate-forme à moitié suspendue au-dessus de l'eau et ornée du monument équestre de Henri IV. Voilà une harmonie impeccablement orchestrée, une œuvre d'une beauté exquise, délicate.

Bien rarement a-t-il réussi une impression aussi pleine et une manière de peindre aussi intéressante que dans le *Pont-Neuf* (fig. 14) (1176). Le ciel souple mais austère est largement brossé; il y a une compréhension parfaite de l'air saturé d'eau; des variations intéressantes de couleur, le vert froid de l'eau à droite, des plaques de violet et de jaune dans les façades, se détachent sur un fond surtout gris. Des becs de gaz et des balustrades en courbe accentuent le mouvement de la circulation qui déferle vers l'autre rive. La circulation est traitée avec une vigueur rappelant les années antérieures. Des trottoirs ruisselants de pluie nous valent de beaux changements de facture.

La peinture de Pissarro prit un aspect tout différent pendant la dernière année de la vie du maître. Une série habituelle et banale de la *Seine au Louvre*, du *Pont-Neuf* et de la *Place du Vert-Galant* fut interrompue par un changement de domicile. De

l'Hôtel du Quai Voltaire qui avait hébergé Wagner et où Aubrey Beardsley était mort en 1898, Pissarro écrivait qu'il peignait une série de vues du Pont Royal et du Pont du Carrousel, du Quai Malaquais avec l'Institut au fond, et ne se lassait pas d'admirer ces motifs de lumière²².

C'est un Pissarro tout renouvelé qui apparaissait, différent de celui que nous connaissions quelques années auparavant, et devenu plutôt un artiste d'un charme délicat. La fantaisie et le jeu de la lumière dans ces derniers tableaux étaient pleins de poésie. La technique était parvenue à vaincre toute la rigidité; la couleur semblait danser. La composition est envisagée avec moins de rigueur. Les limites des divers éléments sont indiquées plus vaguement, sans entraîner cependant le moindre sacrifice de la fermeté du dessin. Le côté matériel de la peinture (les lignes) prenaient pour lui de moins en moins d'importance. Tout devait se réduire à des « taches ». Il s'agissait, disait-il encore, de saisir les rapports inévitables entre le ciel, la terre et l'eau. Et il voyait le problème essentiel dans la soumission des plus petits détails d'un tableau à l'harmonie de l'ensemble, c'est-à-dire, à l'accord²³.

Trois tableaux furent consacrés au *Pavillon de Flore*, et quatre au *Quai Malaquais* (fig. 16) (1289), dont l'un était peint sur une petite feuille de zinc, caprice inspiré par la pratique de l'art gravé. Ils respirent le printemps et la poésie. Dans les taches douces, chatoyantes du *Pont Royal* (fig. 17) (1295), il atteignit à une floraison féérique. Une étude du *Pont du Carrousel* (fig. 18) (1297) est une rhapsodie en bleu, turquoise, vert, rouge et rose. Moins violemment, Pissarro semblait ouvrir la voie vers les couleurs criardes dont les « Fauves » allaient se servir bientôt. Et ces taches de couleurs réduisaient les facteurs picturaux à la valeur de symboles saillants.

Ses derniers tableaux, peints au Havre vers la fin de l'été de 1903 et terminés un mois et demi avant sa

mort, révèlent la même fraîcheur. Il avait l'intention de faire d'autres peintures dans la capitale, mais ce projet fut arrêté par la mort. Lorsque, le 12 novembre 1903, Pissarro mourut, il avait déjà atteint un terme artistique. Une évolution — partant de sensations tactiles et tendant à une synthèse des accords — s'était poursuivie avec fermeté jusqu'à sa conclusion.

Les premiers critiques de l'Impressionnisme n'ont pas mis longtemps à apprécier la peinture urbaine de Pissarro à sa juste valeur. Wynford Dewhurst était particulièrement enthousiaste, de même que Duret et Maclair. Malheureusement, Dewhurst mit les tableaux de Paris en contraste avec « les paysages ternes que Pissarro avait peints avec une touche si figolée avant 1886 »²⁴. Ce fut le point de départ de l'indifférence partielle qui marqua le sort de Pissarro jusqu'à ses dernières années.

Mais les critiques portés à admirer les paysages urbains à la faveur d'un rapide coup d'œil comparatif sur les œuvres antérieures, ont commis une erreur grave. Bien avant les « boulevards » Pissarro avait créé une série de paysages qui figurent parmi les plus puissants de ces temps modernes. Vers 1870, il immortalisa les contours et les ondulations de la campagne des environs de Pontoise. La National Gallery de Londres conserve de lui un intérieur digne d'un Chardin; et ses dessins ont servi à rehausser la valeur de la ligne et du grain du dessin au crayon. Et le même témoignage se retrouve à travers mille variations. En terminant une carrière prodigieuse-ment riche en paysages ruraux Pissarro lui ajouta un supplément « non prémédité » auquel il apporta le bénéfice de toute la science qu'il avait acquise précédemment et en reprenant les mêmes méthodes chaque fois qu'elles lui permettaient d'obtenir une plus grande intensité de lumière et de couleur²⁵.

RALPH T. COE²⁶.

25. Le catalogue raisonné de l'œuvre de Camille Pissarro avec l'excellente étude critique par LIONELLO VENTURI a donné à l'auteur de ces lignes son point de départ. L'édition américaine des *Lettres de Camille Pissarro* à son fils Lucien lui a offert un précieux aperçu des idées, du tempérament ainsi que de l'activité du maître. En me servant à profusion de passages tirés de ce volume, je tiens aussi à exprimer ici ma profonde reconnaissance à John Rewald, à qui la publication de ce volume doit tant, pour nos « séances » sur Pissarro et d'autres, dont je garde un souvenir durable. En plus de ces sources principales, la biographie par GEORGES Lecomte présente l'intérêt d'un témoignage oculaire sur Pissarro au travail dont le texte n'a pas encore été traduit. Le catalogue d'une exposition à la Galerie Wildenstein de New-York a fourni au texte original de cet article deux autres citations précieuses. J'ai également eu recours à deux anciens ouvrages, ceux de DEWHURST et de DURET. Enfin, je tiens à remercier aussi Agnes Mongan de ses suggestions concernant le texte du présent article, ainsi que tous ceux qui ont bien voulu m'aider à réunir les photographies devant illustrer cet article ou à qui je dois d'avoir pu voir les originaux des œuvres étudiées ici.

NOTES

UR LES AUTEURS ON CONTRIBUTORS

TILDE BRIÈRE-MISME

Chargée de conférences au Musée du Louvre (1920-1940), bibliothécaire (depuis 1918) et conservateur des estampes et photographies (depuis 1928) de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, correspondante (depuis 1920) de la Bibliothèque Frick de New-York, auteur bien connu, termine ici son étude sur la "*Danaë*" de Rembrandt et son véritable sujet, IV..... page 67

ICE STAMPFLE

In charge, since 1945, of the Department of Prints and Drawings at the Pierpont Morgan Library, New York, was formerly on the staff of the City Art Museum of St. Louis, received her M. A. degree at Washington University, St. Louis, and made graduate study at Radcliffe College, Cambridge, Mass. Her present article, on *The "Progress of the Bucen-taur" by Francesco Guardi*..... page 77 belongs to her special field of interest.

ÈNE ADHÉMAR

Vient de succéder à Edouard Michel à la Direction du Service d'Études du Département des Peintures du Musée du Louvre, auquel elle était attachée depuis la fondation de ce Service, en 1936. Auteur d'articles consacrés à l'art français du xvii^e et du xviii^e siècle, elle a également pris une part active à la rédaction de plusieurs catalogues d'expositions. Son important ouvrage sur Watteau a paru en 1951. Ici elle nous présente "*La Liberté sur les barricades*" de Delacroix étudiée d'après des documents inédits..... page 83

PH T. COE

A graduate from Oberlin College, Oberlin, Ohio (1953) with a major in art history, has as yet chiefly specialized in the field of architecture with articles on the Rockefeller Building in Cleveland, a neglected and prime monument of American functional architecture, and others in preparation. French art has, however, always attracted his interest, as expressed in his article: *Camille Pissarro in Paris, A Study of His Later Development*..... page 93

Lecturer at the Louvre (1920-1940), Librarian (since 1918) and Curator of Prints and Photographs (since 1928) of the Art Library of the Paris University, correspondent (since 1920) of the Frick Art Reference Library, New York, well-known author, carries on and ends here her study of Rembrandt's "*Danae*" and its Real Subject, IV (transl.)..... page 119

Depuis 1945, à la tête du Département des Estampes et Dessins de la Bibliothèque Morgan de New-York, a travaillé jusque-là au Musée d'Art de la Ville de Saint-Louis. Diplômée de l'Université Washington de la même ville, elle poursuit ses études d'art au Collège Radcliffe affilié à l'Université Harvard. Son article actuel, sur "*Le Voyage du Buceniaure*" par Francesco Guardi (trad.)..... p. 123 appartient au domaine où elle s'est spécialisée.

Succeeded Edouard Michel at the head of the Service of Studies of the Dept. of Paint., at the Louvre Museum, to the staff of which she belonged since the founding of that Service, in 1936. Author of articles on French art of the XVII and XVIII Centuries, she has also been the co-author of several exhibition catalogues. Her important volume on Watteau appeared in 1951. Here she is the author of "*La Liberté sur les Barricades*" by Delacroix, a Study Based on Some Unpublished Documents (transl.), page 125

Diplômé en histoire de l'art de l'Université d'Oberlin (Ohio), s'est spécialisé dans le domaine de l'architecture, consacrant des études au building Rockefeller de Cleveland, monument important et trop souvent oublié de l'architecture américaine fonctionnelle, tout en en ayant d'autres en préparation. L'art français a, cependant, toujours éveillé son intérêt, comme en témoigne son article: *Camille Pissarro à Paris, une étude de l'évolution de ses dernières années* (trad.)..... page 128

Reproduit sur la couverture: Adriaen van de Venne. — Jacob et Rachel, illustration pour l'Anneau nuptial, gravé par Matham.

Reproduced on the Cover: Adriaen van de Venne. — Jacob and Rachel, illustration for the Nuptial Ring, engraved by Matham.

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART THE DEAN OF ART REVIEWS

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

*Published Monthly
Since 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

Prix de l'abonnement :

5.600 francs par an;

Prix de chaque numéro : 700 francs

Subscription price :

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly;

Single copy : \$ 2.00 or 15/—

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500

147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602